الدكتور محمد غنيمي هلال

النقد الأدبي الحديث

دار العودة

تقـــديم

تمثلت نواة هذا الكتاب في الطبعة الاولى من كتابي : المدخل الى النقد الادبي الحديث عام ١٩٥٨ . وكنت قد قصدت فيه الى تيسير ممارسة النقد الحديث للقارىء العربي ، على اساس نظري منهجي لا يمكن ان يكمـــل ـ وبخاصة في نقدنا العربي ـ الا بتتبع الجانب التاريخي للنقد العالمي الذي تأثر به نقدنا العربي القديم ، وبالوقوف على الاسس الجمالية العامة التي اثرت في نقدنا الحديث ولها مع ذلك مصادرها واسسها القديمة ، لنصل نقدنا الحديث بالتيارات النقدية والادبية العالمية التي لا غنى لنا عنها في النهوض بأدبنـــا .

وفي الطبعة الثانية من كتابي السابق ـ عام ١٩٦٢ ـ زدت فيه بمـــا كاد به ان يبلغ ضعف حجمه الاول . فأضفت اليه كثيرا من مذاهب النقـــد وفلسفاته الجمالية والاجتماعية ، واكملت دراسة الاجناس الادبية .

وتبين لي عقب ذلك قصور تسميتي للكتاب بالمدخل الى النقد الادبي ، كما تبين ذلك لكثير من كبار نقادنا المعاصرين ومنهم الصديق الاستاذ الدكتور محمد مندور ، وعلى راسهم الاستاذ الكبير عباس محمود العقاد .

وقد زدت اقتناعا بضرورة تغيير اسم الكتاب في هذه الطبعة ، بعـــد ان اكملتها باستيعاب دراسة جميع مذاهب النقد الحديثة ، والكشف عن التيارات المعاصرة وتقويمها ، مع ربطها بجوانب التجديد في ادبنا المعاصر . فآثرت له هذا الاسم الجديد : النقد الحديث ، كما تولد من مصادره الاولى القديمة ، وكما تطور على حسب فلسفات الجمال الحديثة ، ونظريات الاجناس الادبية ، والمذاهب النقدية .

والى جانب الشروح والمذاهب التي اضفتها الى هذه الطبعة ، قمت بتهذيب كثير مما كتبته في الطبعتين السابقتين ، وتشذيب ما سبق ان دونته فيهما ، اما بالحذف واما بالتنقيح ، وأن بقي المنهج العام واحدا وهو عرض تيارات النقد وفلسفاته العالمية والعربية ، مع تعزيز الجانب النظري بالامثلة والتطبيق على الآثار الادبية ، عالمية كانت أم محلية .

وما زالت غايتي الاولى من هذا الكتاب هي غايتي من كتبي الاخرى في النقد وفي الدراسات المقارنة ، الا وهي دعم الوعي النقدي ، باقامته على اساس نظري وعملي معا ، عن ايمان بأنه لا غنى عن الجانب النظري في النقد بعد أن اصبح علما من علوم الدراسات الادبية كما هو شانه اليوم بين اهل الآداب الكبرى العالمية .

ومما يؤسف له أن هذه الحقيقة – على وضوحها – لا زالت مثار الجدال لدى بعض الادعياء في هذا المجال ، ممن يريدون ان يرجعوا بالنقد الادبي الى الوراء قرونا ضاربة في القدم ، سابقة على عهد أفلاطون وارسطو ، حين لم يكن للنقد المنهجي وجود . ولا يدري هؤلاء انهم بذلك يئدون النقد ، ويخرجون فيه على ما استقر في العالم من قيم جمالية واسس نظرية ، بها استحق النقد ان يسمى علما من العلوم الانسانية الادبية ، كما شرحنا ذلك ودللنا عليه في مقدمة هذا الكتاب ، وكما يتضح اجلى اتضاح من ثنايا هذه الدراسة ، حتى في المذهب التأثري ذاته اذا فهم حق الفهم في دعوة اصحابه انفسهم (١) . ويقلل هؤلاء الادعياء من انبل مجهود فكري، وهو الجانب النظري الذي هو اساس للجوانب الفنية والعملية حتى في العلوم التجريدية نفسها . فقد صار الطب علما حين توافر له الجانب النظري في صورته التامة في القرن التاسع عشر، وكذلك العلوم الاخرى مما هو معلوم لا يحتاج الى توضيح . ولا نريد ان نهبط بالنقد الى مستوى المهن العملية المحضة التي لم يتوافر لها – بعد – جانب نظري ، ولا زالت تتعلم بمجرد الممارسة والاحتراف (٢) ، على اننا مؤمنون بأن هذا العلم من علوم الدراسة الادبية لا بد فيه – الى جانب الاحاطة بنظريته ومذاهبه وتاريخها – من التذوق والدربة والممارسة ،

(١) انظر صفحات ٣٣٢ – ٣٣٤ من هذا الكتاب .

(٢) نقصد التلمذة العملية المحضة او ما يطلق عليه apprentiship و apprentissage كالحلاقة والحدادة والنجارة مثلا .

والوقوف على رصيد رحب من التجارب الادبية في مختلف الآداب ، شأنه في ذلك شأن كل علم من العلوم ذات الجانب النظري والعملي معا. وللناقد الاصيل ــ بعد هذا الاطلاع وهذه الخبرة ــ ان يمزج بين الآراء والنظريات في ممارسته للنقد ، أو يفضل بعضها على بعض في وجهته الخاصة ، او يتجاوزها جميعا ليخلق جديدا ، ولكنه لن يبتكر شيئا ذا قيمة ، ولن تتم له ملكة النقد ما لم يحط بتراث الانسانية في هذا العلم ، فليس من جديد جدة مطلقة في تاريخ الفكر الانساني ، ولا ابتكار دون رجوع الى التراث العالمي والموضعي في شتى موارده ، القديم منه والحديث . وللناقد بعد ذلك حريته المدعمة بالاطلاع والوعي الناضج ، كي تبين اصالته في الوحدة الخالقة التي لا جمود فيها ولا تحكم .

من اجل هذا قد اتخذت النقد العربي ــ قديمه وحديثه ــ محورا لهذه الدراسات ، في تلاقيه مع تيارات النقد العالمية القديمة والحديثة او افتراقه عنها .

ونعتقد اننا بعرضنا لاتجاهات النقد اليوناني القديم ، وبتوضيحنا لأدق خصائصه ــ في الباب الاول من هذا الكتاب ــ قد القينا اضواء لا غنى عنها في الكشف عن جوانب النقد العربي القديم اولا ، ثم النقد الحديث .

وذلك ان دراسة النقد العربي ، دون شرح اصالة هذا النقد ومبلغ تأثره بسواه ، دراسة ناقصة يعوزها الجانب العلمي الذي يعنى به كل من يتصدى لدراسة النقد وقضاياه دراسة علمية ، على نحو ما يقوم به الدارسون في الآداب الحية الأخرى .

وفي دراستنا للنقد العربي القديم ــ في الباب الثاني ــ حاولنا ان نوضح قيمة الجهد الذي قام ببذله نقاد العرب في مختلف نواحيه وتفصيلاته ، ولكن في ضوء النقد القديم من ناحية ، ثم في ضوء النقد الحديث من ناحية أخرى . ولذلك قسمنا هذا الباب ــ على حسب الأجناس الأدبية وادراك نقاد العرب لوحدة العمل الأدبي وصياغته ــ الى فصول تتفق نوعا من الاتفاق مع الفصول العامة التي بحثنا فيها فلسفة ارسطو ونظرياته المختلفة ، ثم حرصنا على أن تتشابه هذه الفصول نفسها مع النواحي التي يعنى بها نقاد العصر الحديث . وذلك كي يسفر هذا التقسيم ــ وما اشتمل عليه من شرح ــ عن قيمة النقد العربي

بالقياس الى النقد القديم من جانب ، والى النقد الحديث من جانب آخر .

وخصصنا بالنقد الحديث الباب الثالث ، فبحثنا ـ في فصوله الاربعة ـ اسس الجمال الفلسفية وأثرها في النقد الحديث ، ثم الشعر ونظرياته الحديثة ، ثم القصة كذلك مع مقارنتها بالمسرحية في نواحيها القصصية وخصائصها الفنية ثم المسرحية في تياراتها العالمية بعد ارسطو مع تقويمها وربطها بتيارات التجديد في ادبنا الحديث .

وفي هذا الباب قد أوضحنا مبلغ افادتنا من تيارات النقد الحديثة في نواحي الأدب الفنية ، وفي تجديد الاجناس الأدبية ، ثم في النظرة الى وحدة العمل الادبي واهدافه . وفي هذا التجديد بعدنا كثيرا عن الموروث من أدبنا ونقدنا على سواء ، ولكنه بعد لا خوف منه ولا خطر فيه ، بل هو الخير كله . فكما لم تنقطع صلة اسلافنا القدامى بتيارات النقد في الآداب الأخرى في عصور نهضتهم ـ كما سيتضح هذا كل الوضوح من دراستنا ـ كذلك لم تنقطع ولن تنقطع هذه الصلة في ادبنا الحديث ، كي ينهض النقد والادب ، فيؤديا رسالتهما على نحو ما أدتها جميع الآداب العالمية التي سلكت نفس السبيل في اتصالها بغيرها من الآداب. وسيتجلى ذلك في شرحنا لمفهوم النقد الحديث وطبيعة التجديد فيه في مقدمة هذا الكتاب، ثم في ثنايا دراستنا لمواطن التلاقي بين نقاد الآداب جميعا، وتعاونهم ـ في صلاتهم الدائبة ـ على نضج المعاني الفنية والنهوض بالآداب القومية .

ومنهجنا في هذه الدراسة قائم على العناية كل العناية ببيان وجود الشبه والفروق على سواء ـ بين النقد العربي وما سواه من النقد قديمه وحديثه . وذلك ان الاقتصار على وجود الشبه ـ كما هو منهج بعض الباحثين ـ قصور وتضليل . . وانما تتضح الآراء وقيمتها ببيان اصولها التاريخية ، ثم ببيان تشابهها ومفارقتها لهذه الاصول ، مع شرح الاسباب التاريخية للمفارقات ، وذلك كي تتميز العناصر الاصيلة من العناصر الدخيلة .

ودراستنا هذه تاريخية علمية ، نورد الاراء والاتجاهات المختلفة في مكانها من عصرها ، وقد نقف لنبين قيمتها في عصرنا . ثم اننا نشرح النظريات المختلفة، موحين احيانا برأينا، مكتفين احيانا اخرى بعرض هذه الآراء ليحيط بها الدارس ويميل الى أيها شاء .

ووفقا لمنهجنا التاريخي ، قد نذكر الفكرة او النظرية في مواضع

متعددة ، تبعا لمختلف العصور ، ومختلف الكتاب ، ومن اليسر ان يتتبعها القارىء ، مستعينا بالفهرس العام ، ثم بفهرس المعارف في آخر الكتاب .

وفي ضوء هذا المنهج يتبين ان النقد العربي كان – في عاقبة الامر – محور هذه الدراسة ، بجلاء اصوله ومصادره ، وشرح مكانته ، والارشاد الى الحديث من الاتجاهات التي سرت اليه ، او التي ينبغي أن يعتد بها فيه .

وقد بينا قيمة النقد العربي القديم بيانا لم يشبه ادنى تحامل عليه او تعصب له ، غايتنا من وراء ذلك هي البحث الصادق عما يعوزه ويكمل به. وقد اخذ النقد العربي في العصر الحديث يبحث عن نواحي هذا الكمال ، وقد سار اليها بخطى حثيثة ، وسار الادب العربي وراءه في نفس الطريق وهذه طبيعة الاشياء التي لا تقف امامها قوة من القوى ، ولا يعوقها عائق .

ثم اننا لا نورد النصوص الادبية الا للاستشهاد بها على نظريات النقد التي نؤرخ لها ، كي تتضح بها هذه النظريات ، ولا ندرسها في ذاتها، لاننا نؤرخ في هذا الكتاب للنقد لا للأدب ، فلا ننقد النصوص الادبية الا في هذه الحدود .

وقد قصدت – في باب النقد الحديث – الى ضرب امثلة من الاداب العالمية الاخرى ، وبخاصة في القصة والمسرحية ، وحرصت على أن أورد كثيرا من أسماء القصص التي ترجمت الى العربية ، وذكرت خلاصة لاكثر ما استشهدت به من هذه القصص التي لا اعلم انها ترجمت ، وانما اكثرت من الاستشهاد بآداب الغرب في القصص والمسرحيات ، لان هذين الجنسين الأدبيين سبقتنا اليهما تلك الاداب عصورا طويلة ، فخير للدارس ان يفيد في النواحي الفنية اولا من تلك المصادر ، وبخاصة من الكتاب العالميين : قصصيين او مسرحيين ، على اني لم اغفل الاستشهاد بالنتاج الادبي لنوابغ العرب القصصيين والمسرحيين .

هذا ، وقد حرصت على الا تقف دراستي هذه عند بيان القيمة التاريخية لنظريات النقد ، ودلالاتها على خصائص ما ازدهرت في ظلاله من ادب في مختلف العصور ولكني حرصت مع ذلك على أن يكون في هذا العرض التاريخي ما يكشف عن القيم الحديثة للنقد الادبي بوصفه علما يؤرخ لجانب هام من جوانب الفكرة ، ثم ما يكشف عن الجهد العالمي المشترك الذي يتعاون على بذله كبار المفكرين من مختلف الامم في دراسة

الأدب : خصائصه الفنية ، وخطره في تصوير سرائر النفوس وفي توجيه الوعي القومي والانساني .

وفي هذا كله يتضح ان هذه الدراسة تتضمن دعوة : هي بناء النقد على اساس علمي موضوعي لا يقضي على ذاتية الناقد ، ولا يتحكم في اصالته ، ولكنه يدعم هذه الذاتية وهذه الاصالة في الادب ، حتى نقضي على الادعياء في هذين المجالين ، وحتى يتسع الميدان للدعاة المؤمنين بالادب ورسالته ، وبأننا يجب ان نعيش بجهودنا الصادقة الجادة لوطننا وللانسانية ، مما يتطلب منا ان نحيا بفكرنا وأدبنا في العصر الحديث ، غير متخلفين ولا متوانين . فكما ان الادب هو التعبير الحر عن وعي الامة في آمالها الكبيرة ومثلها ، من وراء التصوير الصادق لواقعها ، فيما يشف عنه من امكانيات او يوحي بها ، فان النقد هو وعي الادب الصادق الرشيد لدى الكتاب والنقاد على سواء .

القاهرة عام ١٩٦٣ — **محمد غنيمي هلال**

مقدمة

المفهوم الحديث للنقد الادبي

اخطر ما يتعرض له مفهوم النقد الحديث عندنا هو الفصل بين النقد ـ بوصفه علما من العلوم الانسانية له نظرياته واسسه ـ وبين النقد من حيث التطبيق . فمن الواضح أن هذه النظريات والأسس لا تتوحد مع النتاج الادبي بوصفه عملا فرديا ، فهي لم توجد ولم تتم متجردة من الأعمال الادبية في مجموعها وملابساتها ، ولكنها نتيجة لعمليات عقلية تركيبية مبلؤها النظر الدقيق والتأمل العميق للنتاج الأدبي وثمرتها التقويم لهذه الاعمال في ضوء أجناسها الادبية وتطورها العالمي . واذن لا منافاة بين النقد نظرا وعملا، بل لا بد من الجانب الاول ليثمر النقد ثمرته، بتقويم للعمل الادبي ، صادر عن نظريات تبين عن الملتقى العام للمعارف الجمالية واللغوية في تاريخ الفكر الانساني . وهي غير معزولة ـ طبعا ـ عن التجربة الادبية ، كما يزعم بعض أدعياء النقد واعدائه الذين ينعى على امثالهم جون استيوارت ميل فيما قاله من قبل (عام ١٨٣١) . « هذا الرجل نظري ـ يقولها بعض الناس ساخرين فتتحول الى نعت ظالم جديب، انها كلمة تعبر في حقيقتها عن اسمى جهد للفكر الانساني وانبله » .

ويقوم جوهر النقد الادبي أولا على الكشف عن جوانب ـ النضج الفني في النتاج الادبي وتمييزها مما سواها على طريق الشرح والتعليل . ثم يأتي بعد ذلك الحكم العام عليها (١) . فلا قيمة للحكم على العمل الادبي

---

(١) أنسب المعاني الذي اخذ عنها النقد الادبي في العربية هو تمييز جيد العملة الفضية او الذهبية من زائفها ، مما يستلزم الخبرة والفكر ثم الحكم . وهو المعنى الأقرب من الاصل الاشتقاقي المرادف للنقد في اللغات الاوروبية : Criticism ، وهذه الكلمة ماخوذة من الفعل اليوناني Krinein ، ومعناه في الأصل الحكم او التفكير .

انظر : Pean Paulhan : Petite Préface à Toute Critique, Paris, 1951, p. 28-29.

وكذا : Diccionario de Literatura Espanola, articulo: critca

وحده ، وان صيغ في عبارات طلية طالما كانت تتردد محفوظة في تاريخ فكرنا النقدي القديم وقد يخطىء الناقد في الحكم ، ولكنه ينجح في ذكر مبررات وتعليلات تضفي على نقده قيمة . فيسمى ناقدا ، بل قد يكون مع ذلك من اكبر النقاد ، كما حدث للناقد العالمي سانت بوف في نقده لبعض معاصريه على حين لا نعد من يصدر الاحكام على العمل الادبي — دون تبرير فني — ناقدا ، وان اصاب . اذ ما أشبهه حينئذ بالساعة الخربة ، تكون اضبط الساعات في وقت من الاوقات ، ولكن لا يلبث ان يتكشف زيفها في لحظات .

واقدم صورة للنقد الادبي نقد الكاتب او الشاعر لما ينتجه — ساعة خلقه لعمله — يعتمد في ذلك على دربة ومران وسعة اطلاع . وتقتصراهمية هذا النوع من النقد على الخلق الادبي . فكل كاتب كبير هو ناقد بالفعل او بالقوة . ولكن نقده قاصر عن مهمة التوجيه والشرح ، وان استمر هذا النوع من النقد مصاحبا للخلق الادبي في كل عصوره (١).

وغالبا ما يكون النقد — في مفهومه الحديث — لاحقا للنتاج الادبي لانه تقويم لشيء سبق وجوده . ولكن النقد الخالق قد يدعو الى نتاج جديد في سماته وخصائصه فيسبق بالدعوة ما يدعو اليه من ادب ، بعد افادة وتمثل للاعمال الادبية والتيارات الفكرية العالمية ، ليوفق بدعوته بين الأدب ومطالبه الجديدة في العصر . وهذا النوع من النقد مألوف في العصور الحديثة لدى كبار الناقدين والمجددين من الكتاب وقد كان خاصة العباقرة الذين دعوا الى المذاهب الادبية في مختلف العصور ، فساعدوا على أداء الادب لرسالته ، واسهموا كثيرا في تجدده مع ارساء دعواتهم على فلسفة جمالية حديثة تضيف جديدا الى ميراث الانسانية . ولا شك ان قصور الثقافة النقدية لدى اكثر كتابنا من ابرز الاسباب في تأخر ادبنا ونقدنا معا فيهذا العصر. وهذا ما يتخلف فيه هؤلاء الكتاب عن نظرائهم في الآداب العالمية الحديثة (٢) .

وقد قلنا ان النقد علم من العلوم الانسانية ، ويقودنا ذلك حتما —

---

(١) A. Thibaudet : Physiologie de la Critique, 72-75.

وكذا : J. Paulhan, op. cit, p. 12.

(٢) هذا ما شرحناه وأكدناه في مقالات كثيرة لنا . ويتحدث عنه كذلك :
T S. Elliot : Selected Essays, Vers. franç. p. 44-47
كذلك مرجع جان بولهان السابق ، ص ١٣ .

لكي يكمل لدينا مفهوم النقد كما استقر في الاتجاهات العالمية ـ أن نتحدث هنا في علاقة النقد بهذه العلوم الانسانية ، والفرق بين طبيعة العلوم الانسانية وطبيعة العلوم التجريبية ، لان اغفال هذا الفرق كثيرا ما قاد ـ خطأ ـ الى انكار النقد نفسه جملة ، ونتكلم بعد ذلك في مدى الافادة من تراث النقد القديم في النهوض بالنقد بين العالمية والموضعية ، لنختتم هذه المقدمة بالجانب الذاتي كما يجب أن يفهم في النقد الأدبي .

ا ـ فللنقد صلة وثيقة بالعلوم الانسانية التي تدرس نشاط الانسان بوصفه انسانا كالفلسفة بفروعها المختلفة ، والتاريخ وعلوم اللغة والاجتماع والنفس ... وهذه العلوم قسيمة للعلوم التجريبية التي تدرس الانسان نفسه من جانب فيزيولوجي أوبيولوجي .

وقد ارتبط النقد ـ منذ أقدم عصوره عند اليونان ـ بالفلسفة ، حتى صار فرعا من فروعها ، وقد ازداد هذا الارتباط وضوحا في عصور النقد الحديثة ، وبخاصة في عصرنا ، اذ أصبح النقد مرتبطا كل الارتباط بعلوم الجمال التي هي من فروع الفلسفة .

وفي النقد العربي القديم كان للفلاسفة فضل ترجمة أرسطو وشذرات من نقد افلاطون وغيره من النقاد العالميين بقدر ما استطاعوا أن يترجموا او يفهموا . ولعل مما يؤسف له ان نقاد العرب أفادوا ـ تبعا لا أصالة ـ من بعض ما ترجم فلاسفتنا القدامى ، دون أن يدركوا النظريات الكلية للنقد القديم اليوناني ، لان الفلسفة كانت لديهم منفصلة عن النقد ، كما سيتضح هذا من ثنايا دراستنا في الكتاب .

ولارتباط النقد بالعلوم الانسانية ، تقدم النقد بتقدم تلك العلوم ، افادته منها ، ومحاكاته لمناهجها . ويكفي أن نضرب هنا بعض أمثلة في صلات النقد بالفلسفة والتاريخ وعلوم اللغة :

فعلى ما يوجد من فارق هام بين الفلسفة ـ التي أخص خصائصها التجريد ـ وبين الأدب الذي جوهره التصوير الجمالي في المعنى الأشمل الأعم له ، ثم النقد الذي موضوعه الأدب فيما له من خصائص ، تظل الصلة مع ذلك وثيقة بين الأدب ونقده وبين الفلسفة ، وقد كانت هذه الصلة وثيقة في القديم منذ أرسطو وافلاطون ، ولكن اشتدت أواصرها في القرن العشرين . فالفلسفة الحالية التي من أهم قضاياها التمييز بين قيم الأشياء وصلة الانسان بها ، لها في ميدانها المجرد ـ نفس اهداف الأدب » ولا نريد بذلك أن نخلط بين الفلسفة في جوهرها ـ وهو البحث عن

الحقيقة ــ والأدب في ميدانه الذي هو الكشف بطريقة فنية خاصة عن بعض جوانب الانسان . ثم النقد الذي يكشف بدوره في الأدب ــ وفي القصة والمسرحية على الأخص ــ عن الانسان في محيط اجتماعي عادي في الأسرة او المجتمع الخاص به او بنواحيه الخفية ، فيكشف بذلك عن طبيعة الانسان في ذاته ، وعن كفاحه في سبيل تحقيق مصيره ، سواء كان هذا الكفاح ضد الطبيعة او ضد قيود مجتمع ما ، او ضد من يقفون في سبيله من الافراد . اذ في مثل هذا النقد ــ تتمثل ــ كما تتمثل في الادب ــ الأفكار الفلسفية حية نابضة معبرة عما يشغل الفكر الانساني كله في سبيل معرفة مصائره في هذه الحياة . وهذه الصلة الحق بين الفلسفة والأدب وفنونه . والنقد هو الذي يكشف عن هذه الصلة . وبهذا يجد الفيلسوف في الادب ــ وخاصة الادب الحديث ــ معلومات قيمة تتصل بالانسان وطبيعته قد لا يجدها في العلوم الأخرى (١) .

وتتلاقى فلسفة النقد الأدبي الحديث مع فلسفة التاريخ الحديث ، او ما يمكن تسميته « النقد التاريخي » (٢) . اذ لم يعد التاريخ بحثا عن الامتداد الزمني في الماضي بوصفه اطارا لما وقع فيه من حوادث ، ولكنه أصبح كشفا عن القيم الانسانية فيما تكشف عنه هذه الحوادث من قوانين انسانية محدودة بعواملها التاريخية ، كقوانين الاقتصاد السياسي في المجتمعات الماضية ، او كعوامل التقدم الثقافي او انحطاطه .. وفي كل ذلك يحاول المؤرخ ان يستنبط قواعده من حقائق التاريخ بوصفها حقائق موضوعية ، ولكنه يرتبها في سلسلة منطقية خاصة خاضعة لهدفه الذي يرمي اليه في التأويل ، وبهذا يكون التاريخ كشفا عن قيم انسانية في الماضي، وهذه القيم لا يمكن أن تكون موضوعية محضة ، اذ تتطلب شرحا وتأويلا . والحقائق التاريخية فيها ليست الا باعثا او تعلة لقضايا المؤرخ . وفيها يعود المؤلف ــ من شروحه الصادرة عن فهمه للماضي الى الحاضر ليوسع آفاقه وينمي جوانبه ، فتتولد المعاني الانسانية مجردة في عاقبة الأمر من معناها الزمني ، لتصير مقوما من مقومات الحضارة ، او قضية من قضايا

---

(١) راجع في الصلة بين الفلسفة والأدب الحديث الفصل الرابع عشر من كتاب :
E. Bréhier : Transformation de la Philosophie, Paris, 1950.

(٢) التسمية لاميل بريه ، المرجع السابق ، ص ١٥٥ .

الحاضر التي توجه المستقبل ، فتكشف بذلك عن الخصائص الدائمة للوجود الانساني (١) .

والنقد يستعين ضرورة بعلوم اللغة ، اذ مادة الأدب الكلمات بمالها من جرس ودلالة ، والجمل بما فيها من كلمات وما تستلزمه من ترتيب خاص ، او تدل عليه من معان مختلفة ، وما ترسم تبعا لهذا الترتيب من صور . فالنقد يستعين بعلوم الأصوات والدلالة في معناها الحديث، والنحو والبلاغة كما هما في القديم ، وبعلوم التركيب والأسلوب الحديثين ، فيما تشتمل عليه هذه العلوم من قوانين لغوية في الحاضر او في تاريخ اللغة الطويل ، ولكن الأدب يتجاوز هذه العلوم جميعا الى مجالات فلسفية وجمالية أخرى .

ولا تقل اهمية مبادىء النقد عن مبادىء اللغة وعلومها . وقواعده مثل قواعدها : لها سلطان الوعي وان تكن وحدها غير كافية ، اذ يتعلمها المرء دعامة له وعصمة ، وله بعد ذلك أن يجدد في اطارها متى وجدت مبررات التجديد ولكنه في تجديده غير مستقل عن ذلك التراث وتلك القواعد .

والأمر كذلك في علوم العروض والبلاغة القديمة او الحديثة. فالقواعد العامة فيها لا تخلق الشاعر ولا البليغ ، ولكنها — في مبادئها وما تورده من شواهدها وما ترسم من طرق — تعتمد اولا على تراث سابق ، فلها سلطانها خاضع لسيطرتها خضوع القوي المتملك زمام لغته . فلتعبيراته التي يبدعها من فنه تبدو قدرته على اخضاع هذه القواعد ، بحيث لا يشعر القارىء بتكلف في وزن او في تصوير بلاغي ، بل يشف الأسلوب عن الصور دون تكلف أو خضوع ذليل للقواعد ، على حين لا يتحلل الكاتب منها ، ولكنه خاضع لسيطرتها خضوع القوي المتملك زمام لغته . فلتعبيراته التي يبدعها أصالتها وقيمتها الفنية ، وان تكن لها مع ذلك وشائجها بالتراث الذي تمثله ، فهي وليدته ولا شك . وفي هذا الباب قد يتولد النقيض من النقيض ، على تعبير « بندتوكروتشيه (٢) » .

---

(١) المرجع السابق ، الفصل العاشر ، وكذا الجزء الثاني والثالث من القسم الرابع من كتاب: Raymon Aron: Introduction à la Philosophie de l'Histoire

(٢) في كتابه : فن الشعر ، ص ١٤٥ ، ١٥٨ .

٢ ـ وطبيعة البحث في النقد الأدبي ـ شانها في ذلك شان العلوم الانسانية الآخرى التي تحدثنا عنها ـ تختلف عن طبيعة البحث في العلوم التجريبية . فاذا قلنا مثلا : ان عنصر كذا يضاف لعنصر كذا لينتج من مزجهما مركب كذا ، كانت النتيجة حتمية موضوعية لا سبيل الى الاختلاف فيها الا بالخطأ والصواب ، لانها تتعلق ضرورة بطبيعة الأشياء ، وتتناول كل ظواهرها . وليس الأمر كذلك في العلوم الانسانية ، ومنها النقد . فالخلاف فيها لا ينحصر قطعا في دائرة الخطأ أو الصواب ، ولا يتناقض بطبيعته . لان علينا أن نؤمن ان للظاهرة الانسانية الواحدة جوانب مختلفة ، فالبحث فيها يغنى ويكمل بالخلاف . لان كل باحث ينظر الى جانب من جوانبها ، فيتحدث عنها كأنه على النقيض ممن يتحدث عن الجانب الآخر . والحقيقة أن كليهما يتمم الآخر اذا صرفنا النظر عن بعض كلمات وتعبيرات لا تتصل بطبيعة البحث ، وهي التي تضعهما في الظاهر على طرفي نقيض . ومرد الأمر في هذا الخلاف الى البحث عن المسائل التي يضعها نصب عينيه كل ناقد وكيف يواجهها . والفرق واضح بين الخلاف في كيفية معالجة المسائل والخلاف في حقائق الموضوعات التي هي موضوع البحث . وقد تكون الحجج التي يسوقها ناقد للرد على ناقد آخر غير متقابلة مع حجج ذلك الآخر . لان كلا منهما يبحث في ميدان خاص له نصيبه من الصحة اذا نظرنا الى الأدب من جانبه الذي يعالجه . فنقد أفلاطون ، مثلا ، لا يناقض نقد أرسطو . وان كان يخالفه مخالفة كبيرة ، لان كلا منهما يتحدث عن الأدب في حدود فلسفته الخاصة ، والذين يتحدثون عن الشعر بوصفه « محاكاة » للطبيعة كأرسطو ، لا يناقضون من يجهدون في البحث ليكشفوا عن الفرق بين حقائق الفن وحقائق الطبيعة . وكذلك من ينظرون الى الشعر ـ بوصفه تعبيرا ذاتيا عما يفكر فيه الانسان او يشعر به ـ لا يتناقضون مع من يرى في الشعر صلة بين قارىء وجمهوره في حقائق مشتركة بينهم . ولا تناقض بين هؤلاء جميعا ومن ينظرون الى وحدة الشعر وحدة منطقية او نفسية ... فكل هذه النظرات تتلاقى ويكمل بعضها بعضا اذا نظرنا الى الأدب من جوانبه المختلفة (١) . فعلينا أن نؤمن ـ في النقد الأدبي بعامة ـ بفلسفة تعدد الأسباب للشيء الواحد . فقد يرجع الخلاف الى تعدد جوانب موضوع المناقشة ومادة ذلك الموضوع ، او الى الأقيسة المنطقية التي يخضع لها كل جانب من هذه الجوانب . فالأدب ـ بوصفه

(١) انظر : R. S. Crane : Critics and Criticism, p. 4-6, 18

موضوع النقد ـ تتعدد جوانب مادته : فقد ينظر اليه بوصفه نتاجا فنيا وكفى ، أو الى الجمهور الموجه اليهم ذلك الأدب ، وأثرهم فيه ، او سلبيتهم تجاهه ، او الى الأديب نفسه في سلبيته او ايجابيته في أدبه ومجتمعه ، او الى الأدب ، بدوره ، بوصفه وسيلة لاصلاح اجتماعي او سياسي ، أي مظهرا من مظاهر نشاط الانسان المدني في العصر الذي هيء له أن يباشر فيه رسالته (١) .

وعلينا بعد ذلك أن نربط نظريات النقد الأدبي بالعصر الذي قيلت فيه، وبمطالب المجتمع والأدباء في ذلك العصر . فقد تحدث أرسطو عن نظريات في الأدب لم يكن لنقاد العرب أن يهتدوا اليها في حدود ادراكهم للنتاج الأدبي ورسالة الأدب المحدودة في مجتمعهم . وقد عاشت نظرية « الفن للفن » في عصر ضاق فيه الأدباء بجمهورهم فانصرفوا عنه يائسين من اصلاحه . ورأوا أن الأدب يجب أن يتجه الى الخاصة لا الى العامة . ونشدوا فيه متعة نفسية موقوتة، تمثل فيها السخط على ما يسود المجتمع من شرور . وكان هذا السخط نفسه معنى الطموح الى اصلاح الجمهور كي يشارك الأدباء مشاعرهم . وكانت مثالية الرومانتيكيين قريبة من فلسفة الواقعيين في أهدافها الاجتماعية وآثارها ، على اختلاف في ميادين النشاط الأدبي وجمهوره ، تبعا لاختلاف العصر واتجاهاته (٢) .

فالخلاف بين هذه النظريات لا يغض من شأن النقد ، بل ينير جوانب الموضوع ، ويوسع آفاق الباحثين ، ويهدي الأدب والأدباء الى أداء رسالتهم الانسانية . فقد تكون كل نظرية من هذه النظريات خاطئة ـ جزئيا ـ لاقتصارها على جانب واحد ، وقد يكون صوابها موقوتا بعصرها وما أحاطت به من عوامل ، ولكن لها جميعها شأنها في الاهتداء الى الحقيقة كاملة . من ذا يستطيع بعد ذلك أن يتنكر للنقد زاعما أن الاختلاف في نظرياته من شأنه أن يشكك فيها جميعا ؟ فمن البدهي ان هناك درجة كمال للعمل الأدبي يبحث عنها النقاد والأدباء معا ، ويبذلون جهدهم ، سواء في خلقهم الأدبي كتابا وشعراء ، أم في نقدهم المبني على الاستقصاء وسوق الحجج وتتبع الأجناس الأدبية وصلة الأدب بالمجتمع وحاجاته .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٥٤٧ ـ ٥٤٨ .

(٢) هذا ما نحاول ان نكشف عنه في كتبنا التي تعالج تفصيلا المذاهب الادبية : فلسفتها وقضاياها وآثارها ، وقد ظهر منها كتاب الرومانتيكية .

ثم هذه هي الفلسفة ، وغايتها البحث عن الحقيقة من حيث هي ، دون نظر الى رونق، تعبيرا او ثرثرة لفظية ، والخلاف فيها مع ذلك مشهور، ويرمي كل فريق غيره بالثرثرة والبعد عن الحقيقة ، « فديكارت » لا يرى في مدرسي العصور الوسطى سوى فلاسفة شكليات ، وهيجل يتهم ديكارت بالثرثرة (الرياضية) ، وبرجسون يرمي هيجل بأن منطقه شكلي ، والماركسيون يسخرون من برجسون لثرثرته « الأدبية » (١) . والحقيقة أن ميادين بحوثهم وطرقها مختلفة ، فكل منهم ينظر الى جانب من الحقيقة كما يتصوره ويعتقده ، فيتصور أنه يصف الحقيقة نفسها التي يخطئها سواه ، فديكارت يتكلم عن الحقيقة الرياضية ، وهيجل عن حركة المدركات النفسية . وبرجسون عن الالهام (٢) .

فقواعد النقد ومبادئه لا ينبغي ان تؤخذ على اطلاقها ، بل في حدود بيئتها التاريخية وطبيعة ما عالجت من مسائل وما هدفت اليه من غاية ، ولها بذلك مرونة تستطيع أن تؤتي ثمارها بأثرها الخصب في توجيه الأدب او تكوين الأديب ، ولكنها ليست كافية اطلاقا في خلق الأدب او تكوين الكاتب ، اذ لا بد لذوي الأذواق والعبقرية من الأدباء أن يردوا مناهل الأدب بأنفسهم ، ويمثلوها في ثقافتهم ، ويستوحوها ـ على نحو ما ـ ب خلقهم . ولا غنى لهم عن قواعد النقد ومبادئه ، بل كثيرا ما يكون الكتاب من كبار الناقدين . ولا شك انهم متأثرون في نقدهم وخلقهم الأدبي بمن سبقهم من النقاد . ففي انتاجهم تتمثل الأصالة والتأثر بمن سواهم ، وتتجلى فيه الحرية الفنية وضرورة الخضوع للقواعد جنبا الى جنب . فالكاتب مثل الشاعر ، « يتعلم مهنته كما يتعلم كل انسان مهنته ، بما يبذل من جهد دائب لا يسر فيه ولا لذة ولا صدفة . ولا معنى لهذا التعلم اذا كانت دعامته قواعد يكفيه أن يتدرب عليها ، والا كان شأنه شأن من يتدرب على السباحة دون أن يلقي بنفسه في البحر ، ودون أن يتجرع من الماء المالح (٣)

فلماذا نتطلب من النقد أكثر مما نطالب به العلوم الانسانية واللغوية الأخرى ؟! مبادىء النقد ليست لها قوة القوانين ، ولا حتمية العلوم التجريبية ، نعم ، ولكن لها سيطرة الوعي التاريخي للفن كما هو فيمكن

---

(١) انظر : J. Paulhan op. cit., p. 40-41.

(٢) المرجع السابق الموضع نفسه .

(٣) انظر : B. Croce : la Poésie, p. 145, 158.

تجديدها ، او تجاوزها ، او التوفيق بين متناقضها ، ولكن لا يصح تجاهلها . وليست قيمة هذه المبادىء قصرا على النظريات في دعواتها التجريدية ، ولكنها كذلك حية في صورها الأدبية ومثلها الحية ، في العباقرة من الأدباء ، وخاصة في دعاة المذاهب الأدبية . فهؤلاء يضعون قواعد للنقد، ويوجهون الأدب ، ويرسمون له طرقا جديدة تتفق ورسالته في عصرهم ويبدعون مثلا حية لمبادئهم في أدبهم . وهم في كل ذلك يفيدون فائدة لا سبيل الى انكارها من سابقيهم . بحيث يقوم كل مذهب على انقاض سابقه الذي لم يعد ملائما لروح العصر (١) .

٣ — ومن الجلي أن دراسة النقد الأدبي تمس الأدب في حاضره لتوجهه في مستقبله . ولهذا كان لدراسة النقد المعاصر في الآداب الحية الكبرى أهمية خاصة . ولكن لا ينبغي أن يشغلنا ذلك عن دراسة النقد القديم . فليس هذا النقد مجرد نظريات به ، كما قد يتوهم . بل ان لدراسة النقد في الماضي آثارا بعيدة المدى في ادراكنا للنقد والأدب في الحاضر . فنحن نفيد منه الطرق المنهجية التي اتبعها القدماء في النقد ، بوصفه مجهودات متتابعة ، تعالج المسائل الخالدة في فنون الأدب ونتاجه ، على حساب مبادىء وحجج قد تختلف من ناقد الى آخر ومن عصر الى آخر ، ولكن يمكن عرضها ومقارنتها مجردة من خصائصها الموضعية ، بحيث تكتسب صبغة عالمية ، وبذا تساعد على تربية الذوق عند محدثي النقاد ، وعلى السمو بغايات النقد ، الى مالها من أهمية تاريخية خاصة . ومنها نتعلم كيف ننظر الى قواعد النقد ومبادئه بوصفها وسائل للتحليل والاحاطة بجوانب الموضوعات ، لا بوصفها مبادىء او قوانين مطلقة يلتزم بها الكاتب التزاما لا يحيد عنه كما يلتزم بالعقيدة ، اذ هي في تغير مستمر تبعا لما يحفها من عوامل ، وحياتها في هذا التغير . فاذا وجدت مسائل جديدة في الأدب تبعتها مبادىء في النقد جديدة تعالجها وتقومها وبها ننظر الى الحقيقة من جوانبها المختلفة فنقارن بين تيارات النقد ، ونربط بينها وبين ما ترمي اليه من اتجاهات ، مستوحين الماضي في ذلك ، لنشق طريقا أوسع وأوضح منهجا في الحاضر او في المستقبل القريب . وقد نكتشف في ذلك الماضي نظريات مطمورة أو أسيء فهمها يمكن ان تكون دعامة قوية للحاضر بعد جلائها والتعمق في جوانبها (٢).

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٦٤ — ١٦٥ .

(٢) لا نريد ان نضرب هنا امثلة لكل حالة من تلك الحالات مما لا تتسع له مثل هذه المقدمة . وكل هذا سيزداد وضوحا في ثنايا دراستنا في الفصول التالية ، انظر :
R. S. Crane, op. cit., p. 11-12.

وبمقارنة طرق النقد المختلفة في موضوع أدبي ما ، وبالرجوع الى اثرها في الماضي فيما أنتجت من أدب . نستطيع ان نعرف جوانب كثيرة من جوانب الحقيقة ونستطيع أن نفاضل بينها على حسب ما أنتجت من أثر . فكل طريقة من طرق النقد في الماضي لها خصائصها التي كانت مصدر قوتها ، ولها حدودها او نسبيتها التي لا تبين الا بالمقارنة والتحليل والحكم . والمعيار الصادق في المفاضلة بين طرق النقد الماضية ـ بعد مقارنتها ـ هو معرفة مدى مسايرتها لطبائع الاشياء . في الكشف عن العلاقة بين الادب ومطالب المجتمع ، او بين الادب وجمهور القراء المقصودين بدعوة الكاتب وبالنظر الى عناصر الادب الفنية ـ سواء منها ما يتعلق بالجنس الادبي أم بالصياغة والمعاني التي تشف عنها العبارات ـ يستطاع الوقوف على بواعث النتاج الادبي وغايته وأثره . فمثلا الدعوة الى أصالة الكاتب ورجوعه الى ذات نفسه في نتاجه ، ترجح طريقة تقليد السابقين في أفكارهم وعباراتهم وتشبيهاتهم وصورهم التي لم يعد يشعر بها الكاتب ، وذلك لبعدها عن بيئته وعصره ، فهي بالنسبة له من العبارات التاريخية التي ليست لها قيمة حاضرة . والاعتماد عليها ينقص من قيمة صدق الكاتب في أدبه وفي مشاعره التي يعبر عنها (١) . كذلك الدعوة الى تقويم النتاج الادبي على أساس القيم الذاتية الفردية اعتدادا بحرية الكاتب ـ كما فهمها بعض نقادنا مستشهدين بأقوال بعض نقاد الرومانتكيين من الانجليز والفرنسيين . ومن مبادىء دعاة الفن للفن ـ أقل شأنا من النظر الى الادب في صلته بمجتمعه . وبمطالب الجمهور المتوجه به اليه ، وطبيعة الجنس الادبي الذي يتخذه الكاتب قالبا لافكاره . لان القيم الذاتية قد تكون صادقة وقد تصطدم مع صدقها بأوضح مبادىء المدنية اذا اعتد الفرد بذاته ضد مجتمعه اثرة منه ونشدانا لمنافعه الخاصة (٢) . والنقد الادبي للجمل والعبارات ـ على أهميته قاصر عن ادراك الادب في جملته بوصفه مظهرا من مظاهر نشاط الانسان المدني . ولا يشك عاقل في سمو نظرة أرسطو الى نقد الادب في أسسه الفنية والفلسفية والاجتماعية على قدم عصر صاحبه . كما لا يشك في قصور النقد عند من يقفون عند نقد الالفاظ والصياغة . هذا الى ما يسوقه أصحاب النظريات المختلفة من حجج يتميز

---

(١) هذه احدى قضايا العراك بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، ولها صلة بمعركة النقد بين نقادنا المعاصرين ، ولا نقصد هنا الا ضرب مثال من الامثلة . راجع كتابي الرومانتيكية الفصل الاخير والخاتمة .

(٢) المرجع السابق الموضع نفسه ، وليقنع القارىء بهذه الاشارة توضيحا لما نقصد اليه من فكرة ، وسيتضح المعنى أكثر من ثنايا دراستنا في هذا الكتاب .

بها ما من طبيعة الفن وعما هو تحكمي لا سند له . ومن الخطل كذلك انكار الجديد لمجرد انه جديد بل يجب تبرير الحملة عليه بحجج اخرى ، كالنزعة الى الجدة لذات الجدة . او لانها تحتوي على مزعم لا سند له، او لمجرد انها أيسر وأقرب منالا .. فلا سند لما لا يستند على أساس (١) . وأمام الناقد تراث ضخم من نظريات النقد في عصور التاريخ المختلفة ، وهو لا شك قادر على الاستفادة منها على نحو ما شرحنا . ومفاضلته بينها على الأساس الذي أشرنا اليه ، هو ما نستطيع أن نسميه : « نقد النقد » وهو فيها صادر عن حقائق موضوعية يجب أن تكون دعامة لذوقه السليم . والذوق هنا غير مقصور على الناحية الذاتية التحكمية ، بل يتضمن دراية وخبرة واسعة ومرانا فدعامته تجارب فنية عاش فيها الناقد وهضمها . فالناقد حر ،ولكن حريته تتضمن ضرورة لا مناص منها حتى يكون نقده ذا قيمة في تاريخ الفكر.

فاذا انتقلنا من النظريات العامة الى مجال التطبيق ، كان على الناقد – الذي توافرت له الخبرة والدربة الفنية – أن يتساءل عن مقومات العمل الفني للنتاج الادبي الذي يريد نقده ، وعن طريقة الكاتب في تصوير هذه المقومات وتحليلها ، وعن الاهداف التي قصد اليها من وراء تصويره في حدود عصره ، أو فيما رمى اليه من معان انسانية عامة ، وعن مدى نجاحه في جلائها ، وهو يستشهد في كل ذلك بأثر العمل الادبي وأسسه الفنية سواء منها الخاص بالصور والاخيلة في العبارات والجمل ، او المتعلق بالجنس الادبي من مسرحية أو قصة أو قصيدة . وبذا لا تتغير اعتبارات النقد من جنس ادبي الى جنس ادبي آخر فحسب ، بل تتغير كذلك من مسرحية الى مسرحية أخرى ، ومن قصيدة الى قصيدة أخرى .. فمثلا نقد مسرحية مصرع كليوباترا لشوقي يختلف عن نقد مسرحية مجنون ليلى لنفس المؤلف ، ونقد قصيدة جاهلية يختلف في اعتباراته عن نقد قصيدة حديثة .

وهكذا يكون النقد – في نظرياته – مرنا يستفاد فيه بالنظريات المختلفة مراعى فيها ما تستدعي طبيعة البحث . والخطر في النقد هو الوقوف عند حدود نظرية واحدة يرمي الناقد بها الى أن يسيطر على النتاج الادبي من جانب من جوانبه . فاذا كنا على علم بأن أكثر هذه النظريات تاريخي ، فعلينا

---

(١) راجع مثلا : B. Croce, op. cit., p. 164-165. وهذه الامثلة على وضوحها تفوت كثيرين ممن يتصدون للنقد .

أن نسلم بأن التاريخ يسير ويتقدم ، فلتكن هذه النظريات كجداول صغيرة يتألف من مجموعها تيار الفكر الحديث . وكم عانى النقد من قصوره على نظرية واحدة ، فجمدت قواعده وجر كثيرا من الوبال على الأدب ونتاجه ، وطالما عاب كثير من النقاد مسرحيات شكسبير مثلا ، لانهـا تتوافر فيها قاعدة الوحدات الثلاث (١) وقد جمد الادب العربي عندما كان السجع معيارا للجودة في نتاج الكاتب ولم نرد من كل مسرحية أن تكون في خمسة فصول مثلا ، كما كان يريد الكلاسيكيون ؟ ومثل هذا التمحيص يستدعي مراعاة الملابسات الجديدة لكل عصر ، والملاءمة بينها وبين النتاج الادبي ، ونفي ما لم يعد له مكان من مباديء أصبحت تحكمية لا مبرر لوجودها . وشأن النقد في هذا شأن الفلسفة ، فقد جمدت فلسفة المدرسيين في العصور الوسطى فكانت هدفا لحملات « باسكال » ، وقصرت الفلسفة العقلية فثار عليها العاطفيون والماديون ، وقامت فلسفة الاختياريين Leslectiques الى جانب الفلسفات المذهبية .

٤ ــ ويجمل الا نغفل مبدأ آخر فيه ضمان لصحة النقد وايتائه ثماره وكثيرا ما يغض من شانه الدخلاء في هذا المجال ـ وهو أن كل أديب يضيف شيئا الى تراث أمته ، وان ادب كل أمة جزء من الأدب العالمي . فالآثار الادبية العالمية تؤلف وحدة عامة يجب أن يقاس النتاج الادبي الحديث بنسبته لها . والنظر الى الادب العالمي بتلك النظرة يوسع افاق الحاضر ، ويسمو بآفاقنا في النقد . فالأدب الحديث لا يقوم على أساس الأدب القومي في ماضيه فحسب ، بل يقوم كذلك بأنه لبنة في ذلك البناء العالمي الشامخ . فاكتشاف الآداب العالمية والارتواء من مناهلها في القديم والحديث يعدل من نظرتنا الى الأدب القومي ، ويدفع به الى الامام . والنتاج الأدبي الحديث ـ اذا كان جديدا كل الجدة ، ساميا على القديم سموا كبيرا ـ يعدل من نظرتنا الى أدبنا القديم ، بل يضيف جديدا الى الأدب العالمي جملة . فيجعلنا نقومه تقويما آخر بالاضافة الى هذا الادب الجديد العبقري . وبمثل هذه التيارات العالمية في الادب ونقده نهضت الآداب المختلفة . فقد آتى عصر النهضة في أوروبا باثماره لرجوعه الى الادب القديم اليوناني والروماني ، والى مباديء النقد التي كانت سائدة فيهما ، ونهض الادب العربي ـ كما تقدم النقد فيه نسبيا في العصر العباسي ـ لاتصاله بالادب الفارسي ، وتأثره بعض التأثر

(١) هذه هي النظرة الكلاسيكية ، وقد ثار عليها الرومانتيكيون فأتوا نهائيا عليها ، انظر كتابنا : الرومانتيكية ، ص ٢٥ ـ ٢٦ .

بالفلسفة اليونانية (١)، ونهضتنا الادبية الحديثة ترجعفي اصولها الى الأدب الغربي ، بحيث لا يستطيع الناقد أن يخطو فيه خطوة ذات قيمة ما لم يكن على صلة وثيقة بالآداب الغربية وتيارات النقد فيها . وتاريخ الآداب العالمية يثبت ان عصور الانحطاط فيها هي العصور التي انطوت فيها الآدابالقومية على نفسها ، فلاكت معانيها واجترتها حتى بليت وسمجت ، فملها قراؤها وكتابها معا . وهذا الملال مدعاة الى طلب الجديد في الآداب الأخرى ، حين تحتدم المعركة بين الجامدين من أنصار القديم لقصورهم ، والدعاة الى التجديد النافرين بحججهم القوية في عاقبة الأمر . وفي ظل كل معركة بين القديم والجديد في الأدب يزعم الجامدون أن في الجديد خروجا على المألوف والموروث ، واستسلام الأدب القومي لغزو آداب دخيلة ، جحودا منهم للمبدأ الذي نقرره هنا ، وهو أن التيارات الفكرية في الأدب كالتيارات الفكرية في الفلسفة ، وكالاختراعات الجديدة في العلم ، ميراث مشترك للانسانية جمعاء . وازاء هذا الجمود من أنصار القديميتطرف دعاة الجديد فينكرون كل فضل للأدب القديم ولكن لا يلبث أن يتم لهؤلاء الظفر ، فتعتدل لهجتهم ويكبح جماح تطرفهم ، ولا يكون من وراء دعوتهم الا الخير المحض للأدب وأهله . على أن التطرف في الدعوى الى الجديد ــ على خطرها احيانا ــ اقل ضررا من الجمود والتحجر . وهذه المعركة كثيرا ما تثير السخرية والضحك حين يرى المرء هؤلاء الجامدين يحاربون في الميدان بأسلحتهم القديمة . ولكنه ضحك مر يثير الاشفاق (٢) . فالجمود في النتاج الأدبي كالجمود في النقد . اذ لا شك اننا افدنا ونفيد كثيرا من الاحاطة بنظريات النقد المختلفة في الآداب العالمية على كثرتها . ولا مجال للتردد في هذا اليوم ، بعد أن توثقت الصلة بين أدبنا الحديث والآداب الغربية . واساس التجديد هو تغير النظرة الى الأدب القديم لاكتشاف آفاق جديدة في الآداب العالمية الأخرى ، واستعارة ما يعوز الأدب القومي في ماضيه ، وفتح ميادين جديدة امام الكتاب والنقاد . فكما أن الماضي يؤثر في الحاضر على نحو ما سبق، كذلك يؤثر الحاضر في الماضي باختلافالنظرة

---

(١) لنا الى هذا عودة في دراستنا للنقد عند العرب في هذا الكتاب ، وقد وضحنا تأثر الادب الصوفي بفلسفة افلاطون وافلوطين في كتابنا : الحياة العاطفية ، انظر الباب الثالث كله وخاتمته .

(٢) انظر :
F. Baldensperger : la Littérature, Création, Succès. Durée livre II Chap. 4.

اليه ونشدان ما يعوزه بالتجديد في الأدب ونقده (١) . فالتأثير متبادل بين الأدب في حاضره وفي ماضيه التاريخي .

٥ ــ والناقد يرجع الى أسس فنية خاصة بالأجناس الأدبية وبالمعاني التي يتناولها الكاتب ، وصلتها بالحقيقة والمجتمع ، والغرض الفني الذي يهدف اليه ، ثم في صياغة المعاني وعرضها ، ويرجع كذلك الى مجموعة من النظريات والادراكات النفسية والاجتماعية ، وهي أسس ثقافته الفنية ، كما يرجع الى مجموعة من القيم التي تتغير من عصر الى عصر ومن بيئة الى أخرى ومن أدب الى أدب . وله ــ بعد ذلك ــ تجاربه الفنية الطويلة فيما اطلع عليه من نصوص أدبية . وهو ، بعد ذلك كله ، يثير في كل عمل أدبي المسائل الخاصة به ، على حسب أهداف الكاتب ، ومدى نجاحه في اخراجها . وفي هذه الاعتبارات الأخيرة تتمثل ذاتية الناقد ، الى جانب ما تجب مراعاته من الحقائق الموضوعية الأخرى . وباسم هذه الذاتية كثرت الحملات على النقد الأدبي ، وطال الصراع بين الفنانين المنتجين والنقاد المنهجيين . وطالما كان هؤلاء موضع السخرية المرة من أولئك الذين لم يروا في النقد الا قيودا معوقة لحرية الفن وتقدمه ومن هذه السخرية ما يحكيه أديب ايطالي في عصر النهضة . من أن زويلس (٢) Zoilus وهو مثال الناقد المتحيز ــ تقدم يوما للاله أبولو بنقد قاس لأحد الكتب الخالدة فسأله هذا الاله عما في الكتاب من محاسن، فأجابه بأنه لا يعنى الا بالكشف عن الأخطاء ، فناوله الاله كمية من عيدان القمح بسنابلها ، وأمره ان يستخرج لنفسه جزاء له ، عيدانها مجردة من السنابل (٣) .

وجميع الحملات التي توجه الى النقد تقوم على أن النقد في جوهره ذاتي ، فلا جدوى منه . ولا نريد أن نطيل في شرح هذا الصراع الخالد ، كما لا نريد أن نسرد ما هو بديهي من ضرورة خلو النقد من التعصب الذي يستر الحقائق . وقد سبق أن أشرنا الى ما يجب أن يعتصم به الناقد من مبادىء هي محور النقد . وهي تقوم على الحجة والشروح المستقاة من التجارب الفنية ، ولكن الذي نريد أن ننبه اليه أن ذاتية الناقد ليست

---

(١) T.S. Eliot, Selected Essays, p. 38-39.

(٢) عاش زويلس في القرن الرابع قبل الميلاد ، وقد نقد هوميروس نقدا مرا .

(٣) انظر : E. A. Poe : Complete Tales and Poems, p. 899.

مطلقة ، وان الناقد يرجع دائما الى حقائق غير محصورة في ذاته ، وان النقد الصحيح كالأدب في وحدة غايتهما الانسانية والفنية (١) .

ونعترف بعد ذلك أن ذاتية الناقد في نقده ضرورية لا طريق الى تجنبها . وليس في هذا مطعن في قيمة الناقد . وهل يتيسر لفيلسوف أن يتجرد من ذاته في فلسفته ؟ وهل فلسفته سوى تفسير للحقيقة كما يراها مدعمة بالحجج والأسانيد التي نفذ اليها بفكره . وكثيرا ما تشتمل الفلسفة على جانب ذاتي عاطفي ، تأخذ صاحبها فيه سورة الغضب في خصومته لمن يخالفونه ويناقضونه ، ولم ينكر عاقل قيمة هذه الفلسفات المختلفة وأثرها في تاريخ الفكر البشري ، فلم لا يكون الأمر كذلك في النقد الأدبي ؟ ومرد الأمر فيه الى قدرة الناقد على تلمس مواطن الضعف أو القوة ، أو على تذوقه لمظاهر الجدة فيما ينقد . ونكرر ما قلناه سابقا من أن عماد هذا الذوق انما هو التجارب الفنية الطويلة التي بها يقتدر على وضع العمل الأدبي في مكانه من التراث الأدبي الانساني كله . والاشادة بما هو ابداع وطرافة تستلزم نسبية في النقد لا تتيسر الا بعد طول خبرة وسعة اطلاع(٢)، بل اننا نعد ذاتية الناقد – في حدود ما ذكرنا جوهرية لحيوية النقد واثماره ، وقد كان أصحاب الدعوات الجديدة يدافعون عن نظرياتهم في حرارة وايمان ، ففتحوا بذلك آفاقا واسعة للآداب الأوروبية في مختلف عصورها ، وزودوا الأدب باتجاهات خصبة استجاب بها لمطالب مجتمعاته بما استجد فيها من أمور فكرية وسياسية واجتماعية . وفي هذه الحدود علينا أن نفهم كلمة بودلير : « يجب أن يكون النقد حزبيا ، ولوعا بما يدعو اليه من دعوة ، دقيقا في تأتيه للأمور ، أي صادرا عن وجهة نظر حاسمة ، ولكنها تكشف عن أوسع الآفاق (٣) » .

وهكذا تكون نظريات النقد وقواعده العامة دعامة للناقد والفنان .

---

(١) انظر : T. S. Eliot : Selected Essays, p. 50.

(٢) يشبه بودلير النتاج الادبي وعلاقته بذوق الناقد تشبيها مبتذلا ولكنه دقيق ، اذ يرى ان النتاج الادبي شانه شأن الاطعمة التي لا تفاوت فيما بينها على حسب فائدتها ونسبة ما تصنع منه من كميات كما هو مفروض في قواعد الطهي فحسب ، بل تتفاوت في مذاقها الذي يختلف كذلك باختلاف الطهاة . وهكذا العمل الفني ، يشتمل على نوع من الجمال يتجاوز به الكاتب كل القواعد المفروضة ، على الرغم من توافرها فيه . وفي هذا الجمال تظهر اصالة الناقد الذي يكشف عنه في نقده . انظر : Baudelaire : Oeuvres, éd. la Pléade, II, p. 145-146.

(٣) المرجع السابق ، ص ٦٤ – ٦٥ .

فهي لا تخلق الفنان ، ولكنها تتيح لمواهبه وعبقريته حرية وصحة واستقامة لا تتيسر بدونها وهي تساعد على صواب الحكم على الآثار الأدبية اذا فهمت حق الفهم ، في حدود ما شرحنا . وللكاتب بعد ذلك أن يضيف اليها أو يتجاوزها اذا ابدع طريفا واضافه الى التراث القومي أو العالمي ، وعلى النقد في هذه الحالة أن يسايره فيما كشف من آفاق جديدة هو صادر فيها من عبقريته التي غذيت بتلك النظريات والتجارب الواسعة في مختلف العصور والآداب . والناقد العبقري كالكاتب العبقري ، قد يضيف جديدا بما يدعو من دعوة يوجه فيها الأدب وجهة جديدة ويشرح الحاجة الماسة الى الاتجاه الجديد شرحا فنيا وعلميا . ويفيد فيه مما اطلع عليه من التراث الأدبي وتراث النقد معا . والكاتب والناقد كلاهما ، والحالة هذه ، صادر عن عبقريته ، وكلاهما في منطقة تشبه تلك التي تحدث عنها فرجيل في « الكوميدية الالهية » لدانته حين قال له : « لقد وصلت الى مكان لا استبين بنفسي ما وراءه . وقد سرت بك اليه بعلمي وفني، ومنذ الآن اتخذ هاديا ما طاب لديك اذ انك تجاوزت المسالك الضيقة الوعرة (١) » .

---

(١) التي هي مسالك الصنعة والتعليم . انظر : دانته الكوميديا الالهية ، المطهر ، الاغنية السابعة والعشرين ، ابيات ١٢٧ – ١٢٩ .

الباب الأول

النقد اليوناني

- ١ -

١ ـ النقد قبل أفلاطون

قبلَ أفلاطون وأرسطو كانت محاولات غير منهجية متفرقة في النقد الأدبي اليوناني ، تمثل أقدمها في المسابقات التي كانت تنظمها حكومة أثينا في أعيادها الدينية ، وكان عدد المحكمين فيها عشرة أعضاء خاضعين في تحديدهم لنظام الاقتراع ، وكانت تمنح الجوائز للفائزين من الشعراء والممثلين بخمسة أصوات تختار من بين هؤلاء العشرة على أساس الاقتراع أيضا . ولم تكن هذه الأحكام الأدبية مسببة معللة من الناحية الفنية . وكان يقلل من قيمتها في النقد نظام الاقتراع الخاضعة له ، على ان الجماهير كانت تؤثر في المحكمين بصيحاتهم وضوضائهم . ومن الثابت تاريخيا كذلك أن الرشوة كانت تقدم أحيانا الى هؤلاء المحكمين ، ولهذا كله لم تكن لهذه الأحكام العامة قيمة كبيرة في تاريخ النقد الأدبي (١) .

وعند شعراء المسرح اليوناني ـ وبخاصة مؤلفي الملهاة منهممنذ القرن الرابع قبل الميلاد ـ تجلت أولى محاولات النقد الأدبي الجدية التي كان لها ما بعدها . ولعل أعظم ما وصل الينا منها شأنا ما نراه عند شاعر الملاهي المسرحية « ارستوفانيس » (٤٤٨ ـ ٣٨٠ ق.م.) في مسرحيته «الضفادع»

---

(١) وان ظلت لها قيمة في تاريخ المسرح وتشجيع الشعراء والممثلين وتربية الذوق الفني عند الشعب بعامة ، وقد اهتم ارسطو بتسجيل احكام هذه المسابقاتفي كتابين له لم يبق منهما سوى فقرات قليلة ، انظر : Octave Navare : le Thâtre Crec, l'Edifice, l'Organisation Matérielle, les Représentations, Paris, 1925, 2e et 4e Partie.

وقد مثلت لاول مرة حوالي عام ٤٠٥ ق.م. ، وموضوعهـا سخرية المؤلف من شاعر المآسي المسرحية العظيم " يوربيدس " الذي كان قد توفي قبـل تمثيل المسرحية بعام وفي هذه الملهاة نرى رحلة « ديونيسوس » . الهالمسرح عند اليونان الى الدار الآخـرة (هاديس Hadès ـ ليعيد الـى الحيـاة (يوربيدس) بعد موته . واثناء عبوره نهر العالم الآخر (ستيكس Styx) كانت جوقة من الضفادع تصحب أصوات المجاديف في الماء بأغنية من أعذب الأغاني . وفي ذلك العالم الآخر تقوم مناظرة أدبية بين الشاعرين اليونانيين « يوربيدس » و « أسخليوس » وفي هذه المناظرة ذات الطابع الهزلي يتراءى مضمون جدي يشف عن آراء جمالية وفنية تمثل ما كان رائجا منذ عهـد « بركليس » (٤٩٩ ـ ٤٢٩ ق.م.) عصر أثينا الذهبي . اذ نرى في هـذه المناظرة مسرحيات « أسخليوس » موضع اعجاب . لأنه داعيـة الفضائـل الدينية والتقليدية في مسرحياته . ويهاجم « أرستوفانيس » في هذه المناظرة « يوربيدس » بأنه هدم مبادىء الدين والخلق التقليدية بثقافته السوفسطائية وصور في مسرحه الآلهة والأبطال نهبا للنقائص والعيوب التي يتعرض لهـا عامة الناس . فقضى بذلك على قداستهم . ويظهر من هذا اقـرار المؤلف لرسالة الشعر والمسرح الخلقية والاجتماعية. هذا الى ان في المناظرة نفسها يعيب « أرستوفانيس » على يوربيدس تكلفه في الأسلـوب وحيله المسرحية التي يجافي بها طبيعة الفن . وتنتهي مسرحية الضفادع بهزيمة «يوربيدس» للعيوب الفنية والخلقية السابقة في مسرحياته . ويقتنع « ديونيسوس » ؛ بأن أسخيلوس خير منه . فيقوده الى الأرض ليرشد بمسرحياتـه الأثينيين الضالين (١) . وتمثل هذه المسرحية اتجاها عاما ساد النقد الأدبي اليوناني. وهو أن البحث في الأدب ومسائله ارتبط أوثق ارتباط بالنظـر في الانسان ومشكلاته الخلقية والاجتماعية مما سنرى أثره جليا واضحـا في فلسفـة افلاطون (٤٢٩ ـ ٣٤٧ ق.م.) ثم تلميذه أرسطو (٣٨٤ ـ ٣١٢ ق.م.).

ولا شك ان للسوفسطائيين (٢) فضـلا كبيرا في التمهيد لأفلاطـون

---

(١) راجع فيما عدا نص مسرحية الضفادع هذا المرجع : W. K. :imsatt and C. Brooks : Literary Criticism; New York, 1957, p. 3, 5.

(٢) السوفسطائي Sophist (Sophistès) معناها في الاصل العالم في فن او مهنة ، ثم اصبح معناها الرجل الحكيم ، ومنذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد اصبحت الكلمة تطلق على كل من يعلم البلاغة او السياسة او الرياضة نظير اجر ، وقام السوفسطائيون في ذلك بدور هام في تعميم التعليم بين الشعب . ولكن بتقدم الزمـن عنوا بالبلاغـة وصـور التعبير الشكلية أكثر من عنايتهم بجوهر المعرفة ، ولذا صاروا هـدفا لحمـلات سقـراط وافلاطون ، ولهذا صار للكلمة معنى معيب هو الرجل الجدل ، او الولوع بالجدل .

وارسطو ، فقد كانت بحوثهم في الخطابة واللغة ، وجدلهم حول معاني الكلمات واختلافهم في ادراكها ، كان كل ذلك معينا خصبا لبحوث أفلاطون وارسطو في النقد . وكان تأثير سقراط (٤٦٩ ـ ٣٩٩ ق.م.) أعظم من تأثير السوفسطائيين . فقد ضاق بتناقض مفهوم الكلمات في اللغة . وحاول التغلب عليها بطريقة التجربة والملاحظة في حواره ، وما وصلنا من آراء سقراط في النقد حكاه تليمذه أفلاطون في محاوراته ، ولكن أهي آراء سقراط نفسه أم أن أفلاطون اتخذ من سقراط مجرد شخصية مسرحية يضع على لسانها آراء في محاورات أبتدعها ؟ هذه مسألة لا يمكن أن نصل فيها الى حل قاطع ، ما دامت آراء سقراط نفسه لم تصل الينا كاملة في هذا الصدد . ويرجح الباحثون أن محاورات أفلاطون الاولى كانت آراء سقراط فيها أقرب الى آرائه الحقيقية ثم أصبح سقراط شخصية اسطورية لدى أفلاطون يروقه أن يضع على لسانه آراءه هو . والذي لا شك فيه ، مع ذلك، أن هذه الآراء ـ التي تستنتج منمحاورات أفلاطون ـ مطابقة لآراء أفلاطون نفسه ، سواء كان بعضها مأخوذا من آراء استاذه سقراط ام لا ، ولذا نسوقها هنا جزءا من فلسفة أفلاطون العامة .

٢ ـ نقد افلاطون

كتب أفلاطون محاوراته التي عنوانها . « ايون » Ion في عشر السنين الأولى من القرن الرابع قبل الميلاد ، اي بعد موت استاذه سقراط (عام ٣٩٩ ق.م.) ببضع سنين . وهي محاورة على شكل درامي تشبه المحاورة التي وصفناها في مسرحية « الضفادع » لأرستوفانيس ، وتدور هذه المحاورة بين سقراط والمنشد (١) «ايون » . وفيها يتناول أفلاطون مسألتين هامتين من صميم النقد الأدبي ، أولاهما : ما مصدر الشعر لدى

(١) المنشد : Rhapsobe (Rhapsobos) هو الذي كان ينشد الأشعار التي يحفظها امام الجمهور في الاعياد والحفلات الدينية . وكان القاؤه للأشعار مصحوبا باشارات وحركات تعبيرية . وكان انشاد اشعار هوميروس بخاصة مهنة رابحة لدى الشعب اليوناني. وكان المنشد يقف على منصة تشبه خشبة المسرح ، ويحاول في اثناء الالقاء أن يتقمص شخصية البطل الذي يروي قصته ، فكان يكسب بانشاده الشعر الملحمي صفة الشعر المسرحي . ويحدثنا افلاطون في محاورة « ايون » عن عمل آخر للمنشد ، وهو شرح الشعر الذي يرويه والتعليق عليه ، ويظهر انه كان يختار المواقف الخلقية والاجتماعية ويعلق عليها (انظر ايون ٥٣٢ ، ٥٣٤) فتكون وظيفة المنشد في هذا الشرح خلقية اجتماعية .
انظر : W. K. Wismatt... op. cit., p. 5.

الشاعر : الفن أم الالهام ؟ وثانيتهما : ما الفرق بين حكم الشاعر والناقد الأدبي على الشيء من جهة وبين حكم العقل والعلم على نفس الشيء ؟

وفيما يخص المسألة الأولى يستدرج سقراط ـ في هذه المحاورة ـ « ايون » حتى يصرح بأنه لا يهتم الا بشرح شعر هوميروس وانشاده دون سائر الشعراء ، وانه في هذا الشرح والانشاد لا يصدر عن قواعد فنية معينة ، ولا عن مبادىء عقلية خاصة ، بل عن نوع من النشوة الفنية يغيب فيه عن شعوره ، وهو ما يدعوه أفلاطون : الالهام ، ومصدره الهي محض. ويستنتج سقراط اذن ـ من « ايون ـ ان الناقد والشاعر لا يصدران عن العقل ، بل عن الالهام الالهي ، والشاعر يصدر عن ذلك أصالة ، ثم يعدي الشاعر المنشد ، كما ينتقل الجذب من الحديد المغنط الى قطع الحديد الأخرى ، فتصبح بدورها مغناطيسية تجتذب ما يمسها، فالشاعر « كائن اثيري مقدس ذو جناحين ، لا يمكن ان يبتكر قبل أن يلهم ، ويفقد في هذا الالهام احساسه وعقله . واذا لم يصل الى هذه الحالة فانه يظل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب . وما دام الشعراء والمنشدون لا ينظمون أو ينشدون القصائد الكثيرة الجميلة عن فن ، ولكن عن موهبة الهية ، لذلك لا يستطيع أحد منهم أن يتقن الا ما تلهمه اياه ربة الشعر ... لذلك يفقدهم الاله شعورهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين الملهمين، حتى ندرك ـ نحن السامعين ـ أن هؤلاء لا يستطيعون ان ينطقوا بهذا الشعر الرائع الا غير شاعرين بأنفسهم ، وان الاله هو الذي يحدثنا بألسنتهم (١) » .

وقد يفهم من ذلك أن افلاطون ـ بهذه المحاورة ـ يسمو بمكانة الشعر والشاعر ، لانه اقر أن مصدر الشعر هو الالهام الالهي ، ولانه قرن الشاعر بالأنبياء والعرافين . وطالما كانت هذه الفكرة مرجع من اعتدوا بالالهام والقريحة في الشعر ، لا بالصنعة والتعلم (٢) . وفي الحق يتفق تمجيد أفلاطون للشعر ـ على نحو ما أوردنا من محاورته السابقة ـ مع ما ذكره في محاورة أخرى له عنوانها : « مينون » Ménon ، وموضوعها البحث في

---

(١) افلاطون : ايون ٥٣٤ أ ـ د ، وانظر كذلك ٥٣٣ د هـ ، ٥٣٥ ـ ٥٣٦ .

(٢) كان هذا هو اتجاه كثير من شعراء ونقاد عصر النهضة في أوروبا . ثم كان الاتجاه السائد عند الرومانتيكيين ، نخص بالذكر مثلا شيلي Shelley في دفاعه عن الشعر Defense of Poetry **وكذا ألفريد دي موسيه. انظر كتابي : الرومانتيكية ، ص ٥ ، ١٠ ـ ١١ ، ٢٢ ـ ٢٥ ، ٣٤ .**

طبيعة الفضيلة ، وهل يمكن ان تلقن ؟ وهي تدور بين سقراط والأمير « مينون » ويتجه سقراط فيها الى أن الفضيلة تهتدي اليها الروح بتذكرها لما سبق أن كانت على علم به في عالم الأرواح قبل أن تهبط الى هذه الأرض وتحل في الجسم . فالفضيلة ليست سوى الهام . وهي من نصيب الملهمين من الحكام والعرافين والكهنة والشعراء، ولا يمكن لهؤلاء أن يلقنوها غيرهم ، كما لا يمكن الشعراء ان يلقنوا الآخرين عبقريتهم (١) .

وعلى الرغم من أن أفلاطون ـ في محاورته التي عنوانها « فيدروس » Phaedrus ـ يضع الشعر في المرتبة السادسة مع الرسامين (٢) ، وعلى الرغم من انه يضع الفلاسفة في أول مرتبة ، مفضلا اياهم على من سواهم ، فانه يشيد بالشعر على نحو يؤيد ما ذكرناه له فيما سبق . ففي أول خطابه الثاني من « فيدروس » وموضوع هذا الخطاب هو الحب ـ يذكر على لسان سقراط أيضا أن عواطف الانسان العليا تقترن كلها بنوع من النشوة التي تطغى على العقل Mania ، وفي هذه النشوة دلالة على أن مصدر هذه العواطف الهي ، ثم يمثل لذلك بنشوة النبوة عند الأنبياء ، ونشوة التصوف ، ونشوة الشعر ، ثم نشوة الحب . ثم يتحدث ، على لسان سقراط كذلك ، عن الالهام الشعري الصادر عن النشوة الالهية ، فيقول : « حين يظفر ذلك الالهام بروح ساذجة طاهرة ، فانه يوقظها ويسمو بها ، فتمجد ـ بأناشيد او بأية أشعار أخرى ـ مآثر الأجداد ، فتربي الأجيال . اما ذلك الذي حرم النشوة الصادرة عن آلهة الفنون ، ثم يجترىء على الاقتراب من أبواب الشعر ، واهما أن الصنعة تكفي لخلق الشاعر ، فانه لن يكون سوى شاعر ناقص ، لان شعر المرء البارد العاطفة يظل دائما لا اشراق فيه اذا ما قورن بشعر الملهم (٣) » .

واما المسألة الثانية التي شغل بها أفلاطون منذ تأليفه محاورة «ايون» السابقة الذكر ـ وهي الفرق بين موقف الشعر وموقف العلم والعقل من الاشياء ـ فاننا نراه ، في المحاورة السابقة، يدع سقراط يستدرج «ايون» الى أن في هوميروس مواقف خاصة بصنعة الطب ، او الملاحة ، أو فن قيادة العربات أو صيد السمك ، لا يجيد شرحها المنشد ، وانما يجيده الطبيب

---

(١) انظر : افلاطون . مينون ٩٨ ـ ٩٩ .

(٢) افلاطون : فيدروس ٢٤٨ .

(٣) Platon : phèdre, XXII ; of Chamard : la Pléiade, IV, p. 148-149.

الملاح وسائق العربة وصائد السمك ، لان هؤلاء يتكلمون عن قواعد وفن . أما المنشد فهو كالشاعر ، لا يصدر الا عن موهبة الهية . وكأن أفلاطون يقصد الى أن يقرر أن مقدرة الشاعر على تأليف شعر في شيء ، غير مقدرة المرء على شرح نفس الشيء شرحا عقليا ، وأن الشعر ليس هدفه الشروح العملية للأشياء (١) . ويقف أفلاطون بهذا موقف مهاجمة من الشعر والشعراء . ويرتبط موقفه هذا بادراكه لنظرية المحاكاة .

المحاكاة عند أفلاطون :

يتوسع أفلاطون في المحاكاة ، ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره . وعنده أن الحقيقة ، وهي موضوع العلم ، ليست في الظاهرات الخاصة العابرة ، ولكن في المثل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات ، وهو الوجود الحقيقي ، ولكنا لا ندرك الا أشكالها الحسية التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل . وفي الكتاب السابع من « الجمهورية » يذكر أفلاطون تشبيهه الرمزي المشهور لمدى ادراكنا للأشياء بسرداب فيه جماعة على مقعد وظهورهم لفتحة ضيقة منه ، وأمام الفتحة نار عالية اللهيب ، فهم يرون على ضوئها مناظر أشباح تتحرك منعكسة على الحائط أمامهم ، وهذا مبلغ ادراكنا لما نفكر انه حقيقة الاشياء . فما نراه في هذا العالم ليس سوى انعكاس لعالم الصور الخالصة كانعكاس الأشباح على حائط ذلك السرداب . وعالم الصور الخالصة هو عالم الحق والخير والجمال التي هي مقاييس لما يجري في منطقة الحس . وجميع ما في عالم الحس محاكاة لتلك الصور . والنظم الانسانية بدورها محاكاة . فكل الحكومات محاكاة للحكومة الصحيحة (المثالية) في عالم الصور أو الأفكار . والقوانين نفسها — وهي الأسس للحكومات — محاكاة الخصائص الحقيقية كما دونها الناس في حدود ما استطاعوا . وسبق أن أشرنا الى أن أفلاطون يشرح — في محاورة « مينون » — أن الفضيلة هي المعرفة عن طريق تذكر الروح لما كانت تعلمه في العالم العلوي قبل هبوطها الى العالم المادي(٢) فالأعمال والفضائل والنظم محاكاة كلها ، شأنها في ذلك شأن الأشياء واللغة بدورها محاكاة لما ندركه من الاشياء التي هي بدورها محاكاة ، فالكلمات محاكاة للأشياء بطريقة

---

(١) انظر : افلاطون : ايون ٥٣٩ — ٥٤٢ .

(٢) انظر : ص ٢٨ من هذا الكتاب .

تخالف محاكاة الموسيقى والرسم لها . والحروف التي تتألف منها الكلمات هي أيضا وسائل محاكاة ، وفي هذا تدل المحاكاة – عند أفلاطون – على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه . والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسنا او سيئا ، حقيقيا او ظاهرا . فحين تحاكي طبيعة الاشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والجمل تكون المحاكاة حسنة اذا دلت على خصائص الموجود ، وسيئة اذا تجاوزت هذه الخصائص . واللغة بفنونها المختلفة طريق لتاثير عالم المعقول أو عالم المثل في الحس ، واداة لذلك التاثير . وينحصر نجاح الفنان في نتاج محاكاة الأشياء على حقيقتها ، وفي هذا يتجلى مجهود الفنان ويؤتي ثماره . على أن محاكاة الحقيقة لا غناء فيها عن الحقيقة ، فليست سوى خطوة للاقتراب من الحقيقة اذا كانت تلك المحاكاة صحيحة .

وفي الكتاب السادس من الجمهورية (١) يشرح أفلاطون مراتب المعرفة . فأدنى مراتبها الخيال الحسي الذي تتبدى فيه خيالات الأشياء وظلالها ومظاهرها ، كمظهر حصان أو سرير مثلا ، مما يمكن رسمه أو تصويره . وأرقى من المرتبة السابقة ، مرتبة الادراك النوعي للموجودات ، كماهية الحصان او المنضدة .. واسمى منها مرتبة المعرفة الكلية في الرياضيات والصور الهندسية ، ثم ان أسمى أنواع المعرفة هو معرفة الصور الثابتة الخالدة . ولمراتب الكمال صور ثابتة خالدة هي من خلق الله ، كصورة الحب والحكمة ... كما أن للأشياء المادية صور كمال ثابتة خالدة كذلك . فلكل مجموعة أفراد من نوع واحد ماهية تندرج فيها – وهذا هو الادراك النوعي السابق – ولكن لكل ماهية صورة ثابتة خالدة أبدية هي من خلق الله . فمثلا لجميع أفراد الأسرة ماهية هي الادراك النوعي ، ولكن درجة كمالها تتمثل في سرير مثالي موجود في ذاته ، وكل نجار يحاول أن يقرب من درجة الكمال في صنعته للسرير بتأمله في ذلك السرير المثالي .

والمرتبة الأخيرة ، وهي معرفة الصور ذات الوجود الثابت (المثل) ، لها صلة بالجمال والحب عند أفلاطون . ففي محاورة « مينون » ، وفي محاورة « فيدون » phèdon (phaidon) وهي محاورة على لسان سقراط مع تلميذه « فيدون » قبيل تجرع سقراط السم – يذكر افلاطون على لسان

---

(١) انظر : أفلاطون : ٦١٠ .

سقراط كيف ترقى الروح الى ادراك تلك الصور العقلية ـ وهي أكمل مما في عالمنا من أشياء ندركها بالتجربة ـ عن طريق تذكر الروح لما كانت تعلمه في عالم الجمال الخالد قبل هبوطها الى الجسم . ويذكر افلاطون الجمال ـ في محاورة « فيدون » ـ على انه نوع من انواع الكمال (١) . ولكنه في محاورته التي عنوانها : « المائدة » Symposium يذكر ان المحب يتدرج في طريق وصوله الى الله من تعلقه بشخص محبوبه الى تعلقه بجميع الأشخاص الجميلة ، ثم يتدرج من حب الأشخاص الى حب الأفكار الكلية ، والمبادىء العامة ، حتى يصل الى معرفة الصور (المثل) ، ثم الى الجمال المحض ، أي الله (٢) .

وفي محاورة « فيدروس (٣) » يذكر أفلاطون ـ على لسان سقراط دائما ـ أن المحب ينتقل من جمال الجسم ، لا الى الجمال المحض او المثالي (الله) ، بل الى الحكمة والخير وما اليهما من مراتب الكمال (٤) .

وفي هذه المحاورات يهتم افلاطون بشرح طريقة الوصول الى ارقى انواع المعرفة والكمال ، بالاهتداء الى ادراك الصور العقلية الخالدة ذات الوجود الأبدي (عالم المثل) . وليس كل ما في هذا العالم الا خيالات وانعكاسات لتلك الصور كما سبق أن شرحنا . وفي كلام افلاطون تختلط الادراكات الجمالية بالادراكات الصوفية ، ولكن لكليهما صلة وثيقة برايه في الشعر والنقد .

فالمحب يصل الى ارقى انواع المعرفة بالتدرج في الادراك . والمحب هو الفيلسوف ، اما الشاعر ، او الفنان بعامة ، فانه يعكس لنا في فنه خيالات الأشياء او مظاهرها لا جوهرها . وهو في ذلك في مرتبة دون الفيلسوف ، بل دون مرتبة الصانع ، وذلك أن النجار ، مثلا ، يحاول أن يقرب ـ في صنعته لسرير خاص او منضدة خاصة ـ من درجة الكمال ، يتأمله في صورة السرير المثالي او المنضدة المثالية ، وهي الصورة العقلية الثابتة

---

(١) انظر ص ٢٨ للتعريف بموضوع محاورة « مينون » ، وانظر : افلاطون : مينون ٨٢ ـ ٨٥ ، ثم انظر : افلاطون فيدون ٧٥ آ ـ د ، ١٠٠ ج هـ .

(٢) انظر : افلاطون : المائدة symposium ٢١٠ ـ ٢١٢ ـ هذا ، وسنتحدث عن المائدة ونفصل بعض التفصيل في فلسفة افلاطون في الجمال واثرها في النقد العربي والادب في الباب الثاني من هذا الكتاب حين نتحدث عن الحب العذري والحب الصوفي .

(٣) لمعرفة موضوع هذه المحاورة انظر ص ٢٨ ـ ٢٩ من هذا الكتاب .

(٤) انظر افلاطون : فيدروس ٢٦٥ ـ ٢٦٦ ، ٢٧٧ .

الخالدة التي هي من خلق الله كما شرحنا فيما سبق ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة ، فهو يحاكي منضدة هي بدورها صورة ناقصة للمنضدة المثالية . وكذلك شعراء المآسي ، يحاكون الأشياء والحوادث على هذه الصورة البعيدة من جوهر الحقيقة ومن صورها الثابتة الخالدة المثالية (١) .

وتلك ناحية ميتافيزيقية محضة حمل بها أفلاطون على الشعر كله ـ من غنائي وغير غنائي ـ نتيجة لنظريته في المحاكاة .

وثم جانب آخر لحملة أفلاطون على الشعر ، هو الجانب الخلقي من الوجهة النظرية . وأفلاطون فيه متخلف كل التخلف عن النظرية الحديثة للأدب ، بل عن تلميذه ارسطو نفسه . ذلك انه يرى أن الشعر يصف النقائص التي تبدو فيها محاكاة الشعر السيئة . ومن هذا الجانب كذلك يحمل أفلاطون على الشعراء عامة ، فيحمل على هوسيروس في ملحمتيه (٢) لانه عرض فيهما نقائص الابطال ، ولانه كان ـ من هذه الناحية ـ مصدرا لشعراء المآسي فيما بعد وهم الذين صوروا الخيرين ينتقلون من السعادة الى الشقاوة . وهذا عيب خلقي خطير عند أفلاطون ، لانه ـ مثل استاذه سقراط ـ يرى أن العدالة المتوافرة للخيرين هي وحدها التي تجعل المرء سعيدا . فشعراء المآسي يسيئون في محاكاة الحقيقة حين يظهر في محاكاتهم أن من الممكن أن يصير الشرير سعيدا والخير شقيا . ويقول افلاطون انه « ... لا شيء من الشر يمكن أن يحدث للانسان الخير ، لا في هذه الحياة ولا بعد الموت (٣) » .

ولكن افلاطون ـ تبعا لنظرته السابقة ـ يعود فيرتب اجناس الشعر على حسب دلالتها الأخلاقية المباشرة ، فيفضل ـ نسبيا ـ الشعر الغنائي، لانه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال ، يلي ذلك شعر الملاحم ، لان النقائص المصورة فيه لا تؤثر في مصير البطل ، ولا تقلل كثيرا من اعجابنا به بوصفه بطلا . ويأتي بعد ذلك شعر المآسي ثم الملهاة . فهما أسوأ نماذج الشعر لمساسهما المباشر بالخلق (٤) » .

---

(١) الجمهورية ٥٩٥ ـ ٥٩٧ .

(٢) سنتحدث عنهما في معالجتنا للملاحم ارسطو في هذا الفصل ، وهاتان الملحمتان هما الالياذة والاوديسيا .

(٣) Plato : Apolagy, 41 d

(٤) انظر الجمهورية لافلاطون ٣ ، ٣٩٧ د ٢ ، ٣٧٧ ب . وكذلك الفصل العاشر من الجمهورية . ونكرر ان هذه نظرة متخلفة كل التخلف من حيث العناية بالدلالة المباشرة للادب ، وقد امحت تماما من النقد بعد افلاطون .

ويظهر من كلام أفلاطون سبب ثالث لحملته على الشعر ، لان الشعر نتيجة الهام واستسلام للنشوة ، فهو متحرر اصلا من قواعد المعرفة والعقل ، وهذا ينافي الاتجاه العملي الذي شغل افلاطون في جمهوريته . ولهذا يندد بهوميروس : اي دستور اصلح ؟ واية قوانين اقر ؟ واية حرب قادها الى النصر ؟ واية مدرسة اسس ؟ واي اختراع مفيد اخرج ؟ » ، على أن افلاطون يرى أن الكلام عن الشيء ضرب من القصور عن تحقيقه ، فلو كان هؤلاء الشعراء على علم بما يتحدثون فيه لقاموا بجهد في تحقيقه ، أو اسهموا في ذلك التحقيق (١) .

ويتصل بهذا الجانب العملي أن افلاطون نعى على شعراء عصره نفسه أنهم كانوا يتملقون الجماهير ، وهم في تملقهم خاضعون لنوعين من الاستبداد : استبداد الجمهور واستبداد الحاكم (٢) .

وهذه النظرية العملية هي التي جعلت افلاطون يرحب في جمهوريته بالشعراء الغنائيين الذين يمجدون الأبطال والقدوات الصالحة . فبعد أن طردهم من الجمهورية باسم المبادىء العامة للنظرية الميتافيزيقية والخلقية والعملية كما سبق أن شرحنا ، عاد فأدخلهم من باب آخر ، هو التغني بالفضائل واصحابها (٣) .

هذا هو جوهر فلسفة افلاطون فيما يهمنا الآن (٤) . ولعل لها الفضل في أن تتجه هذا الاتجاه الى تلميذه ارسطو - حين كرس جهده الفكري للرد عليها كما سنشرح بعد - بآراء خالدة في النقد العالمي . على أنها بعد ذلك غنية من ناحية أخرى . ذلك أن أفلاطون - على الرغم من تقريره الالهام مصدرا للشعر ، وعلى الرغم من نزعته الخلقية المباشرة في الدلالات الأدبية ، وعلى الرغم من حملته على نزعة الشعراء الخيالية - نراه يرجح المبادىء العقلية والفلسفية ، وينزع الى جانب عملي في الحملة على شعراء عصره . وفي هذا كله نكشف ناحية أخرى اكثر خصبا ، هي نزعته الى الجانب التجريبي في

---

(١) افلاطون : الجمهورية ٥٩٩ ب ٦٠٠ ب .

(٢) افلاطون : الجمهورية ٥٦٨ ب . وانظر كذلك مقدمة اميل شامبري E. Chambry للترجمة الفرنسية لجمهورية افلاطون ، طبعة Belles-lettres ص CVIII - C × VI

(٣) افلاطون : الجمهورية ٦٠٥ ا .

(٤) سنذكر كثيرا من آراء افلاطون في مقارناتنا اللاحقة ، وسنبين اثر ذلك كله في النقد الجمالي العربي - وبخاصة النقد الصوفي - فيما بعد .

النقد ، وهي النزعة التي ستتجلى في نقد تلميذه ارسطو على اعظم جانب من الخصوبة والعمق .

هذا ، ولفلسفة أفلاطون في الخطابة (البلاغة) صلة قوية باتجاهاته النظرية المتأثرة في نفس الوقت بما ساد عصره من جدل سوفسطائي .

والخطابة عند أفلاطون لها نفس المعنى الذي كان شائعا في عصره وقبل عصره ، وهو دراسة وجوه الكلام وكيفية تأثيره . وقد كانت بذلك ذات صبغة عملية منذ وجدت عند اليونان حول نهاية القرن الخامس قبل الميلاد . وكان السوفسطائيون يلقنون فيها كيف يستطيع المرء ايهام القضاة في المحاكم ، ونواب الشعب في المجتمعات السياسية ، وكذلك الجماهير ، بما يرون ايهامهم به من آراء وقضايا عامة . ولا يرى افلاطون رأيهم في اتخاذ الخطابة وسيلة للايهام . يقول أفلاطون على لسان سقراط في محاورة « فيدروس » . « ليس فن الجدل في الآراء مقصورا على دور المحاكم والمجتمعات السياسية ، ولكن من الواضح انا اذا عددناه فنا من الفنون بعامة، فانه يكون هو هو فيجميع انواع الكلام، أي يكون هو الفن الذي يستطيع المرء بواسطته ان ينتج تشابها بين كل الاشياء التي يمكن ان ينتج بينها ذلك التشابه (١) » وقد سبق ان ذكرنا ان موضوع محاورة « فيدروس » هو الاهتداء الى الفضيلة عن طريق المعارف الروحية الباقية في النفس من عالمها (٢) الاعلى ، وهذه الفضيلة نوع من المعرفة تهتدي اليه الروح . والفضيلة والمعرفة شيء واحد كما هو الشأن عند سقراط ويترتب على ذلك ان تكون الخطابة الصحيحة (او فن الكلام) ــ عند أفلاطون ــ ليست هي محاولة التغرير بالناس او القضاة ، بل هي طريق الوصول الى المعرفة، او تشخيص هذه المعرفة . وبذا تكون الخطابة نوعا من الفلسفة الملهمة ، والخطابة السيئة تكون اما صادرة عن امرىء يقول ما لا يعرف ، فيفضي به الجهل الى تكرار عبارات قد تكون مصقولة ولكنها فارغة ، فهي نوع من رياضة المرء على صنعة الكلام فحسب ، واما عن امرىء يعرف ما لا يقول ، اي يعرف الحق ويتجاهله . فيمارس على سامعيه نوعا من مقدرته على رياضة الكلام (٣) . وفي هاتين الحالتين لا تساعد البلاغة على الوصول الى

---

(١) افلاطون : فيدروس ٢٦١ .

(٢) انظر هذا الكتاب ، ص ٢٨ ــ ٢٩ .

(٣) افلاطون : فيدروس ٢٦٢ .

المعرفه ، بل [illegible] وسيلة للتضليل . فهي في هذه الحالة ليست فنا ، ولكنها حرفة خالية من الفن . « ففن الكلام الحق الذي لا يقود الى تملك الحقيقة لا وجود له ، ولن يوجد ابدا (١) » .

ولا بد من توافر مبدأين كي تؤدي الخطابة ـ في معناها السابق ـ الى الحقيقة . اولهما ان يدرك المرء الجنس ، ويجمع خصائصه المتفرقة تحت فكرة واحدة ، وذلك يكون بتحديد الأمر الخاص الذي يريد شرحه . وقد ضرب افلاطون في « فيدروس » مثلا لذلك بالحب ، فحدد اولا ما هو ، ثم عرف ما اذا كان حسنا او سيئا . وثاني المبدأين ، ان يقسم المرء الاشياء الى انواعها بحيث تظل الاشياء المتجانسة ـ طبيعة ـ مندرجة تحت جنسها ، لا يحاول ان يفصل اي جزء منها كما يفعل المثال الرديء الذي يشوه بعمله ما يصنعه من تماثيل (٢) .

وموجز القول أن يكون المتكلم ذا قدرة على التفكير المنطقي السليم في تحديده للأشياء وتقسيمها . وتكون الخطابة ، اذن ، هي الفلسفة التي تنشد الحقيقة . والخطباء الفلاسفة هم الخطباء كما يجب ان يكونوا ، ويعارضهم افلاطون بالمغالطين السوفسطائيين من خطباء عصره الذين يؤثرون التحدث فيما له مظهر الحقيقة ، وهؤلاء هم الخطباء المهنيون . هذا ما يخص جوهر الخطابة أو موضوعها ، او ما يجب ان يقال .

على أن الخطيب يجب ان يراعي مقتضى الحال ، او في عبارة اخرى ، يجب أن يعرف الى من يتوجه في قوله . فاذا كانت وظيفة الخطابة هي قيادة النفوس لمعرفة الحقيقة ، « فعلى المرء ـ لكي يكون قادرا على الخطابة ـ أن يعرف ما للنفوس من انواع ، وعلى قدر هذه الانواع تكون الصفات ، وهو ما يختلف به الناس في أخلاقهم ... ولكل حالة نفسية نوع خاص من الخطابة ... فعلي ، اذن ، كي أولد في النفوس نوعا من الاقناع ، أن أطابق بين كلامي وطبيعتهم ، واذا توافرت للمرء هذه المبادىء عرف متى يجب أن يتكلم ، ومتى يجب عليه ان يمتنع عن الكلام ، ومتى يليق ان يكون موجزا او مطولا او مبالغا ، اما قبل الوقوف على هذه المبادىء فلا وسيلة له الى التعرف على ذلك (٣) » .

---

(١) افلاطون : فيدروس ٢٦٠ .
(٢) المرجع السابق ٢٦٦ .
(٣) افلاطون : فيدروس ٢٧١ ا ـ ٢٧٢ ب .

لم يتحدث افلاطون عن تنظيم اجزاء الخطابة في اجمال ، فيقول على لسان سقراط يخاطب « فيدروس » : « أحسنت أنك توافقني على أن كل خطاب يجب أن يكون منظما ، مثل الكائن الحي ، ذا جسم خاص به كما هو ، فلا يكون مبتور الراس او القدم ، ولكنه في جسده واعضائه مؤلف بحيث تتحقق الصلة بين كل عضو وآخر . ثم بين الأعضاء جميعا (١) » .

وهكذا لم يرد أفلاطون ان تكون الخطابة ــ كما كانت عند السوفسطائيين ــ ذات قواعد شكلية ترمي الى ايهام الآخرين بصواب فكرتنا على أية حال كانت الفكرة ، ولكنه قصد الى أن تكون الخطابة هاديا للنفوس نحو الجمال والعدالة . فهي عنده تستلزم معرفة الحقيقة من جهة ، ومعرفة النفس من جهة ثانية . ثم تستلزم على الأخص لدى الخطيب أن يكون حريصا على توفير الخير للسامعين ، محبا لهم كي يقودهم عن طريقها الى معرفة الحقيقة .

وفيما قدمنا من آراء أفلاطون في الخطابة تتوحد الخطابة ــ كما يريدها افلاطون ان تكون ــ مع الفلسفة . وتكون الخطابة أو فن الكلام ــ على النحو الكامل الذي نشده افلاطون ــ أقرب من الشعر في الوصول الى الحقيقة في شكل الحوار الحي الذي يتبادله المتكلم مع السامع امامه، ولهذا يفضل أفلاطون الكلام في التعليم على الكتابة ، لان الكتابة تدوين . والتدوين يكسب الكلام صفة الثبوت والاستقرار ، فيصير جامدا في صورته امام القراء. وهذه حال الشعر الوجداني والمسرحيات (٢) . وكان تفضيل أفلاطون الحوار والحديث في الخطابة على الكتابة نوع آخر من هجومه على الشعر . وفي كل ذلك كان هم افلاطون منصرفا الى الوقوف على الحقيقة والاهتداء الى الفضائل والهداية اليها . وكذلك كان تلميذه ارسطو .

هذا وقد أفاد أرسطو من تلميذه أفلاطون في كثير من ادراكه للفنون والغاية منها ، ومنها الأدب ، ولكنه خالفه في كثير من المواضع الأخرى ومن اهم ما خالفه فيه مبدآن : كان ارسطو شديد الملاحظة للواقع ، فكان تجريبيا في اسسه ، فلم يلق بالا الى الميتافيزيقية التي حفل بها أفلاطون

---

(١) نفس المرجع ٢٦٤ ــ وواضح ان لهذا الادراك اثرا في اكتشاف ارسطو للوحدة العضوية في المسرحيات والملاحم كما سنتحدث عنها فيما بعد .

(٢) نفس المرجع ٢٧٧ ــ ٢٧٨ .

وانظر ايضا : W. K. Wimsalt and C. Brooks, op. cit. p. 64-65.

ليفسر بها وظيفة اللغة وطبيعتها ، واعتبر اللغة بذلك خاصة من خواص الانسان ، وهي اداة المعرفة .

ثم ان ارسطو يقصر المحاكاة على الفنون الجميلة والنافعة ولا يعمم المحاكاة في كل شيء كما فعل افلاطون . وقد نظر الى طبيعة الفنون ومقوماتها ، ففصل بين بعضها وبعضها الآخر على حسب اسسها الفنية وعلى اساس محاكاتها لصور الاشياء ، وميزها بذلك عن العلوم في ميادين المعرفة الاخرى، من ميتافيزيقية ونظرية ورياضية وطبيعيةوعمليةونتاجية. ولأرسطو أصالة امتاز بها عن سابقيه في ادراكه للغة ووظائفها ، مما جعله يتميز عنهم في ادراكه لفنون اللغة والأدب بخاصة وسنجمل القول في ذلك قبل أن ننظر في الحدود التي ميز بها بعض الأجناس الأدبية عن بعض من مأساة وملحمة وخطابة ، ثم نلم اخيرا بوجوه نظره في الاسلوب بعامة .

- ٢ -

نقد ارسطو

الفصل الأول

اللغة عند ارسطو

لا يستطاع فهم الادب ووظيفته الاجتماعية وخصائصه الفنية عند ارسطو دون معرفة نظرية ارسطو في اللغة نفسها . فاللغة وظيفة عضوية في الانسان ، وهي كذلك أساس طبيعي للفضائل وللصلات الاجتماعية والسياسية . ووحدة اللغة الكلمات ، وهي بمقاطعها نتيجة لحركة صوتية، ولكن هذه الحركة الصوتية في الحقيقة عملية عقلية ، اذ مجرد نطق الكلمة يدل على شيء ما ، فيحدث في الفكر حركة ما . وهذه الكلمات رموز لمعاني الاشياء ، أي رموز لمفهوم الاشياء الحسية اولا ، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة أعلى من مرتبة الحس . فهي رموز لحالات نفسية هي مادة للفكر ، فالصوت اللغوي وظيفة عقلية لها دلالتها على الكلام النفسي الداخلي . وهذه الحالات النفسية التي تثيرها اللغة ليست فردية محضة ، لان دلالتها على الاشياء ومعانيها ليست طبيعية ، بل هي وضعية اصطلح عليها ، فمعانيها المشتركة بين الناس هي التي تعطيها كل قيمتها اللغوية . وبهذا وحده نستطيع ان نفكر بالكلمات ، ونبني حججنا عليها بوصفها رموزا للاشياء . فهي في الواقع رموز لتجارب افادها الانسان بالحس . والذاكرة تحتفظ بمجموعة التجارب الحسية . وهذه الذاكرة تتوافر في الانسان وفي قليل من أنواع الحيوان ولكن هذه التجارب تهدي الانسان وحده ، دون الحيوانات ، الى المبادىء

العامة العالمية . وذلك عن طريق القياس والحجة . وبها تتجاوز مرتبة الحس . وصلة الكلمات اللغوية بالكلام النفسي – من حيث هي رموز له – كصلة الكلمات المكتوبة بالكلمات المنطوقة من حيث ان الاولى رموز للثانية . يقول ارسطو : « الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس ، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة ، والكتابة ليست واحدة عند كل الناس ، شأنها في ذلك شأن الكلمات المنطوقة . ولكن المحاولات النفسية التي يعد التعبير دليلا مباشرا عليها هي هي عند كل الناس ، شأنها في ذلك شأن الاشياء التي تعد هذه الحالات صورا لها » (١) .

فالكلام عمليات عقلية متتابعة ، وهذه العمليات تستلزم عند ارسطو مبدا العالمية في المعاني ، وهو ما تستخدم به اللغة اداة للصلات بين الناس . فالتسمية نفسها تضيف الى موضوع الحس ما يزيد به عن مجرد وجوده الحسي . فاذا قلت « محمدا » – مثلا – فهذه التسمية تتضمن مبدا « الانسانية » اضافة الى تعيينها هذا الشخص المعروف بهذا الاسم . ومبدا « الانسانية » عالمي في ذاته . وبذلك كانت اللغة عند ارسطو رمزا للفكر ، وهي فرق ما بين الانسان والحيوان . فالنطق والفكر عند ارسطو متلازمان. والنطق خاصة الانسان ، وبدون الكلمات لا يتيسر فكر ولا علم . وكلمة « لوجوس » في الاصل معناها اللفظ ، ثم صارت تطلق على اللغة وهي عند ارسطو مرادفة للعقل اما بوصفه قوة من قوى الانسان الروحية ، او بوصفه عملية فكرية ، اي اثرا من آثار تلك القوة ، او يراد بها المعقول نفسه اي الشيء الذي كان مادة الفكر (٢) .

واللغة والفكر كلاهما مستقل عن حقائق الاشياء . فاذا كانت الكلمة حركة عضوية ترمز الى شيء حقيقي ، فالكلام الممثل في الجمل على العكس من ذلك ، اذ هو عملية عقلية متميزة عن طبيعة الاشياء الحقيقية . والكلمة ترمز الى شيء ما دون ان تثبت له صفة او تنفيها . والجمل وحدها هي التي يمكن ان يوجه اليها التصديق والتكذيب . واستقلالها عن حقيقة الاشياء تتمثل فيه مأساة اللغة لدى الانسان . فمن الممكن ان انفي عن شيء ماله من خصائص وان اثبت لآخر خصائص ليست في الحقيقة له . وحقا

---

(١) انظر: Brice Parain : Recherches sur la Nature et la Fonction du Langage, p. 49-52.

(٢) ولذا كان من معانيها ايضا : المنطق او العلم ، وكانت كلمة لوجوس logos موضع بحوث كثيرة ، انظر : R. S. Crane, op. cit., p. 177-178

ليس هناك ما يمنع من ان اقول عن شيء انه ابيض على حين اراه اسود ، والا انتفى الكذب ـ ضرورة ـ من اللغة . واللغة هي وسيلتنا للوقوف على الافكار ، أو على الكلام النفسي . واللغة تكسب هذه الأفكار ظاهرة الحالة الطبيعية للاشياء ، وبها يتيسر الحكم عليها . فالمدركات ـ من حيث هي مدركات ـ متحررة من الخطأ ، ولكن الفكر المعبر عنه باللغة هو مجال الخطأ والصواب . وبعض الحيوانات عندها حس وخيال وادراك ، ولكن ليس لها فكر ، على أن مأساة اللغة تتجلى كذلك في أن دلالة اللغة على الفكر قد تكون ظاهرية لا حقيقية . فليس كل انسان يعتقد فيما يقول . ولذا كان لا بد من الرجوع الى الحقائق وطبائع الاشياء وقوانين المحاجة العقلية الأخرى المنطبقة على تلك الحقائق (١) .

واللغة في كل ميادينها رموز لأفكار ، اي محاجة واقيسة للوصول الى نتائج من نوع ما . والكلام جسم مادته الكلمات ، واجزاؤه تختلف على حسب مادة موضوعه . فأجزاء الخطابة غير اجزاءِ المسرحية ، وغير المنطق والعلوم الاخرى . ولكنها جميعا تهدف الى غاية واحدة هي التعبير عما هو حقيقي او محتمل، والمعيار فيها جميعها هو الرجوع الى الحقائق . فالكلمات والجمل والأقيسة مستمدة كلها من الحقيقة أو الضرورة او الاحتمال . والضرورة والاحتمال هما ما يعبر عنه الفعل المحكي في الشعر والخطابة . والشاعر في مسرحيته يستخدم ما يشبه الاقيسة والحججمن الوسائل الفنية التي تؤدي الى ما يرمى الى تصويره من نتائج . وسو في هذا يشبه العالم النظري او العملي . فعرض المستحيل أو غير المحتمل على انه ممكن خطأ في الشعر وفي العلوم معا (٢) . ومهما اختلفت طرق التعبير ووسائله في الشعر والخطابة والمنطق ـ من التزام التعبيرات الحقيقية المساوية للمعنى او من سوق للكلمات الموحية والمجازات في الخطابة والشعر احيانا ـ فان

---

(١) يرى ارسطو ان علينا ان نستوثق من التجارب كي نتوصل منها الى نتائج علمية ، وعلينا بعد ذلك ان نثق بالنظريات حين يتضح انطباقها على التجارب .

انظر ارسطو : De la Génération des Abimaux III, 10, 76 ob., 31, of B. Parain op. cit.. p. 50.

(٢) غير انه قد توجد مبررات لعرض المستحيل في الشعر ، وذلك في حالات خاصة سنشرحها بعد قليل ، ونبادر هنا فنقول ان هذه الحالات ابعد ما تكون عن المبالغات في المدح والهجاء استرسالا مع الخيال كما قد يتوهم .

هناك خاصتين تعدان من فضائل الاسلوب في استعمالات اللغة كلها وهما : الوضوح والدقة (١) .

واللغة غايتها تحقيق الصلات بين الانسان والانسان ، أو معرفة الانسان للاشياء . وقد تستخدم كذلك اداة للتربية والمتعة في باحية خاصة من نواحي النشاط الانساني ، وهي ناحية الفن . ولكن اللغة يمكن ان تستخدم الأسلوب ومعاني الألفاظ وسيلة للتلاعب بالمعاني لتظهر المستحيل ممكنا ، والممكن مستحيلا . والمقياس الذي يرجع اليه في الحكم على اللغة وصوابها قد يرجع الى طبيعة الأشياء في العلوم ، او الى المقاييس المنطقية التي يهدي اليها المنطق . أو الى اسس الفن كما يهدي اليها العقل السليم . وطريق الاهتداء الى الحكم الصحيح هو تحليل اللغة بما يتضمن تحليل الكلمات وتحديد معانيها ، والبحث في الجمل وصحتها بوصفها بنية رمزية للحقائق، وكذلك تحليل الفكرة كما هو مدلول عليها في اللغة . ثم الرجوع الى الأشياء التي هي مدلول الفكر (٢) . ولا يتوقف استكناه الحقائق على معرفة طرق المحاجة فحسب ، ولا على الرجوع لطبائع الاشياء وحدها ، ولكن يتوقف كذلك على تحديد معاني الكلمات واستعمالها في الجمل ، اذ الكلمات في الجمل رموز للمعاني ، وفي هذا ما يكشف عن الفرق بين من يحاجون لذات المحاجة ، كالسوفسطائيين مثلا ، وبين من يسلكون الطريق السوي في تنظيم الافكار . وكثيرا ما يلجأ السوفسطائيون الى المفارقات اللفظية . والسوفسطائيون – كغيرهم – يستخدمون اللغة للايحاء والاقناع ، ولكنهم لا يتقيدون كغيرهم بالقيم الموضوعية من خلقية واجتماعية . ولهذا يجب أن نبحث عن المضمون (٣) ، والغاية لا تقتصر على البحث في الكلمات وخصائصها العريضة التي لا تمس جوهر الحقيقة . وحتى في القانون ، يحملنا الانصاف على الا نقصر نظرنا على القانون نفسه ، بل ننظر الى ظروف تشريعه ، فلا نطبقه حرفيا ، بل نعتد بالروح التي وضع بها ، ولا ننظر كذلك الى العمل ولكن الى الغاية منه ، ولا نعتبر الجزء بل الكل .

---

(١) انظر : R. S. Cane, op. cit. p. 50.

(٢) المرجع السابق ، ص ١٩٤ – ١٩٥ .

(٣) يولي ارسطو اهمية كبرى للحجج والأقيسة الكلامية على شرط ربطها بتجارب الحس ، ليقطع الطريق على السوفسطائيين في حججهم التي ليس لها الا مظهر الحجج ، وهي في الواقع هروب من الحقيقة . انظر : المرجع السابق ، ص ٢٠٤ – ٢٠٥ وكذا : Sophistic Refutation, VII, 167, 2 à 6-7.

واللغة في جانبها العملي تتضمن عملا هادفا لغاية. وهذه الغاية يحددها الفكر وتشف عنها اللغة ، فتصبح دعوة مشتركة بين الناس . ومن هنا امكن ان تخضع اللغة من الناحية العملية الى مبدأ عقلي وقاعدة . وفي هذا الجانب العقلي أساس الفضائل عند ارسطو . وهذا أخص ما يمتاز به الانسان ، لأنه هو الحيوان الوحيد الذي وهب العقل فتيسر له العلم عن طريقه ، ولم يتيسر له العلم الا باللغة . فالغاية الخلقية وراء غايات اللغة العملية ، فيجب ألا يكون ميدان النشاط الانساني في الكلام عبثا أو هادفا الى عبث . ولهذا كان علينا ان ننظر الى العمل الادبي كلا ومجموعا لا على حسب جزء أو فقرة منه فحسب ، وذلك لتتضح الغاية الجدية منه ، وحتى في الخطابة ــ وهي كالجدل غايتها الاقناع في ذاته ، فيمكن ان تستخدم للشيء وضده ــ يؤكد ارسطو غايتها الخلقية في غير موضع . فيقول مثلا : « يجب أن يكون المرء ذا قدرة على الاقناع بما يضاد قضيته ، لا لأجل ان يقوم بالأمرين معا دون تفرقة ، (**اذ يجب ألا نقنع بما يضاد الأخلاق**) ، ولكن لئلا يجهل المرء طريقة وضع المسائل ، وليكون قادرا على تفنيد حجج من يجادل ضد العدالة ... والخطابة والجدل ــ وحدهما من بين فنون القول ــ يعالجان القضايا المتناقضة على سواء . على انه ليس معنى ذلك ان هذه الموضوعات يمكن ان تكون ذات قيمة واحدة . فالخطاب الحق الأكثر مطابقة لقواعد الخلق هما دائما أصلح للتعقل والاقناع » (١) . ولهذا يعد ارسطو الخطابة فرعا من المنطق ومن علم الاخلاق والسياسة معا . ذلك ان ارسطو يعتقد أن الاخلاق الفردية تقود الى الأخلاق الاجتماعية . والخطابة ذات قيمة تربوية للمواطن لانها تيسر للمواطنين الدفاع عن نظم الحكم (٢) . والرجل الخير مواطن صالح ، ولا يكون ذلك الا في حكومة صالحة . والكلام الفني الصادر عن العقل هو الذي تتحدد به نظم الحكم، وهو وسيلة الاصلاح لان الناس كثيرا ما يرجعون عن عاداتهم بحكم العقل . والعقل اساس الحياة الفاضلة . وارسطو ينكر على سقراط قوله ان الفضيلة والعقل (أو المعرفة) « لوجوس Logos » شيء واحد ، ولكنه يؤكد مع ذلك أن الفضائل تستلزم العقل وتتوقف عليه ، فكل الرذائل في تضاد مع العقل الصائب . والفضائل الخلقية والفكرية أساس للسعادة . « والكلام هو الذي يجلو

---

(١) انظر : Aristotle : Rhétorique, I, I, 1355 a, 29-38

(٢) انظر المرجع السابق : ١٤٥٦ ، وكذا :
Aristotle : Nicomachean Ethies, I, I, 1094 a.

النافع وغير النافع ويبين العدل من الظلم ، لأنه خاصة الانسان التي تميزه من الحيوانات الاخرى . فالانسان وحده هو الذي يدرك الخير والشر والعدل والظلم وما اليها ، واشتراك الجنس الانساني في هذه الاشياء هو الذي أتاح تكوين الاسرة والحكومة (١) » . فالكلام عند أرسطو له رسالة جوهرية ، وله صلة وثيقة بالعلوم النظرية والعملية . وفنون اللغة كعلومها ليست مجرد أقوال يرسلها قائلها دون هدف ، ولا قيمة لها اذا لم تساعد على تحقيق الخير والسعادة للانسان . والفنان كالعالم ليس مطلق الحرية فيما يقول كما يرسم له خياله ، وانما وظيفته اجتماعية خلقية . فاذا أساء استعمال موهبته انقلبت شرا مستطيرا . يقول أرسطو : « سيعترضون بأن الانسان قد يضر ضررا بليغا حين يسيء استعمال هذه الموهبة الكلامية ذات الحدين ، ولكن ، اذا استثنينا الفضيلة ، يستطاع أن يقال ذلك عن كل نوع من انواع الخير ؛ وبخاصة عما هو أكثر نفعا : مثل القوة والصحة والغنى ورئاسة الجيش . وعلى قدر المنفعة في صواب التطبيق يكون الضرر في الشطط والاساءة » . والفرق بين السوفسطائي (المغالط) وغيره ، ليس في الموهبة ، ولكن في القصد (٢) .

وكثير من الأشياء موجود طبيعة ، وهي تختلف عن نتاج الفن في أن فيها ذاتها مباديء حركتها وسكونها . فهي تتحرك او تسكن . وبعضها ينمو او ينقص تبعا لمبادىء ثابتة بيولوجية او غير بيولوجية ، وهذه الاشياء الطبيعية تنتظم الجماد والنبات والحيوان . وهي موضوعات العلوم الطبيعية والعلوم مقسمة بدورها الى طبيعية وبيولوجية ونفسية .. ومنها العلوم الرياضية ، لان لها صلة بالمادة والأشياء ، على الرغم من نزوعها الى التجريد المحض . ومن هذه العلوم كذلك الميتافيزيقا ، لا لأنها تبحث فيما وراء الطبيعة وفيما لا حدود له . بل لانها تبحث في نظام الاشياء وعلاقاتها بعضها ببعض ثم عن السبب الاول لحركتها وهو مبدأ الوجود ، وهو ما لا يمكن أن يعتريه تغير ما ، وهو واجب الوجوب . وهذه الأنواع من العلوم ــ طبيعية ورياضية وميتافيزيقية ــ هي ما تسمى : العلوم النظرية ، على اختلافها في مادة

---

(١) انظر : Aristotle : politics, I, 2, 1253 a 7-18

وكذا : R. S. Crane, op. cit., p. 192-192

(٢) انظر : Aristotle : Rhétorique, I, I, 1355 b. 2-7, 15, 22

موضوعها وطرقها وبراهينها (١) . وهي تبحث في حقائق سابقة تستمد منها معارفها وحججها ، فلا يمكن أن تكون نتائج البحث فيها مختلفة . فهي ضرورية في استدلالها ، وهي تتناول جواهر الاشياء أي لوازمها الثابتة لها . ولهذا كانت نتائجها عامة عالمية ، لا موقوتة عارضة (٢) .

وليس الأمر كذلك فيما يسميه ارسطو العلوم العملية والنتاجية ، كالسياسة والأخلاق وكذلك فنون الادب من شعر وخطابة ، فمادة موضوعها لا تتيح مثل هذه النتائج الحتمية المعهودة في بحوث العلوم النظرية . اذ البحث في الفضائل والرذائل ، أو في المأساة وأسسها الفنية مثلا ، لا يتضمن شروحا لجواهر أشياء طبيعية ، اذ هو بحث في اعتبارات متعلقة بأشياء يمكن أن تتغير على حسب ارادة الانسان واختياره . ومعرفتها تستلزم تحديد ما ينبغي لها من خصائص ، وقد تزيد مدلولاتها أو تنقص . فمعرفة الرذائل والأهواء لا تؤثر في القوانين النفسية لعوارضها ، ولكن يمكن أن تؤدي ـ عن طريق التعود والممارسة ـ الى الاهتداء الى الفضيلة ـ وليست هناك فضائل محدودة المعالم تحديدا طبيعيا . وكذلك الشأن في الأشكال والنظم الفنية . وقد يراعى في تحديد معالمها الأسباب الطبيعية أو الانسانية كما يجب أن تراعى المستلزمات الفنية في الأجزاء التي يتكون منها الفن ، بحيث تكون ملائمة محققة للغاية منها . ويهتدى الى ذلك بالفعل الصائب ، ولكن المبادىء لا تسن فيها على انها ضرورية وحتمية كما في العلوم النظرية، فطريقة رجل السياسة في علمي الاخلاق والسياسة كطريقة الناقد للشعر ، تتوقف على استخدام منهج منطقي شبيه من هذه الناحية بالمنهج المتبع في العلوم النظرية ، ولكنه مختلف عنه اختلاف منهج كل علم عن الآخر (٣) .

وعلوم اللغة عند ارسطو هي المنطق والخطابة والشعر . وهي الفنون القولية . وهي من مستلزمات العمل والنتاج ، وليست مجرد كلام يصاغ لذات التكلم. والفرق بين استعمال اللغة لغاية علمية واستعمالها لغاية عملية

---

(١) هذا هو ما يبحثه أرسطو في كتابه : physics فيبحث في مادة الاشياء الطبيعية وشكلها وزمنها وحركاتها ، مما لا صلة مباشرة له بموضوعنا .

(٢) انظر : R. S. Crane, op. cit., p. 216

(٣) انظر : Weruer Jacger : Aristotle, Fundamentals of the History Development, Oxford, 1948 p. 216.

وكذا : R. S. Crane op. cit., p. 219-220

أساسه العام هو انها في الحالة الأولى اقيسة وبراهين للوقوف على خصائص الأشياء الثابتة لها ، وفي الحالة الثانية يقصد منها الاثارة لعمل الخير او التعبير عن آثاره . وتمتاز الفنون والآداب مع ذلك بأسسها الفنية الجمالية وفنون اللغة نفسها ذات مناهج مختلفة تبعا لغاياتها المختلفة. فالمنطق تعرف به الأقيسة والبراهين ، ويميز به صحيحها من فاسدها ، وما هو جوهري مما هو عرضي . فهو يشارك العلوم النظرية والعملية في ميادينها المختلفة. ويمتاز عنها بأن مادة موضوعه غير محددة . ولذا تختلف طرق البحث فيه عن طرق البحث في كل منها . وللخطابة صلة قوية بالمنطق . فهي مثله غير محددة الموضوع (١) ، وبه تنظم حججها وأقيستها ، ولكنها تختلف عنه في غرضها وهو الاقناع ، اذ انها لا تبحث عن الحقائق في ذاتها على حسب ما وصل اليه العلماء والمتخصصون ، بل تبحث في كيفية تقديم مجموعة من الحقائق الى جمهور خاص على نحو ينتج عنه اكبر أثر مراد ، فيقف الخطيب بها على ما يمكن أن يكون له من أثر فيالجمهورية (٢) ، وبذا لا يقتصر علىأداء موضوعه بعبارات مساوية له ، بل يقصد الى اقناع جمهوره الخاص بمختلف وسائل الاقناع . ويقتضي ذلك النظر في أجزاء الخطابة ونظامها بحيث تلائم جمهوره . ثم ينظر أرسطو الى الخطابة بعد ذلك من الناحية الفنية في الأسلوب ودقته ومطابقته لملابسات الجمهور (٣) .

وللشعر صلة بالخطابة من ناحية المقولة والأسلوب (٤). على ما بينهما من فروق في الوحدة الفنية وفي التنظيم . وللشعر كذلك صلة بالعلوم ، لأن غايته المعرفة ، وهي غير منفصلة عن غاية العلوم النظرية والعملية .والشعر في جوهره يمكن أن يكون عمليا في أثره في أخلاق الناس ، وعلميا في شروحه لمنطق الحوادث ، فيمكن النظر اليه لذلك باعتبار نتائجه العملية والعلمية . وقد عالج أرسطو الشعر من الناحية التربوية في كتاب السياسة ، ودرس

---

(١) انظر الخطابة لأرسطو : الكتاب الثاني ، ٣٥٥ ـ السادس ٢٥ ـ ٢٥ .

(٢) يبحث أرسطو في الصلة بين المنطق والخطابة في الخطابة ، الكتاب الاول ، انظر خاصة الفصل الاول والثاني، ثم يعود الى ذلك في الكتاب الثاني من الخطابة من بدء الفصل الثامن عشر الى آخر الكتاب ، وسنعود الى شيء من تفصيل القول فيه عندما نتكلم في الخطابة .

(٣) يتحدث ارسطو عن الاسلوب في الكتاب الثالث من الخطابة ، وان كان قد اشار الى شيء من ذلك في الكتاب الاول .

(٤) وكذلك يحيل ارسطو في كتابه : « الشعر » تفصيل القول في ذلك على كتابه : الخطابة ، وسنعود الى ذلك في حديثنا عن الشعر عند أرسطو .

مواقف الشعراء وما يسوقون من حكم خلقية في كتاب الاخلاق Nicomachean Ethics، كما تحدث عن ناحية الشعر الميثولوجية في كتابه الميتافيزيقيا . ويمكن تقويم الشعر بعد ذلك بوحدته الخاصة أو بأثره في الجمهور ، أو بمحاكاته للاعمال والاشياء الطبيعية . والنظر اليه في ذاته هو ما يسميه أرسطو : « لذته الخاصة به » ، أي ما يثيره من أثر في الجمهور . ولا بد أن يكون هذا الجمهور على علم وخبرة بتقويم خصائص الأثر الفني . ومن الناس من لا يتأثرون الا بصفات عارضة للشعر . وبالظروف التي نظم فيها . والبحث عن مثل هذه التأثرات دون ربطها بخصائص الشعر ذاته قد يزودنا بمعلومات عن جمهور خاص . ولكن هذه المعلومات لا تدخل في صميم العمل الفني (١) . والنظر الى الشعر في ذاته ـ من الناحية الفنية يقتضي النظر فيما تألف منه من أحداث ، وما عبر عنه من شخصيات وافكار وما حاكى من شئون الطبيعة والحياة ، لا بوصفه تقريرا عما حدث في الماضي أو يحدث في الحاضر ، بل بوصفه تعبيرا فنيا له طبيعته الخاصة التي لا تتوقف على مراعاة وقائع التاريخ (٢) .

وبهذا كله كانت اللغة ـ عند أرسطو ـ من مقتضيات الحياة المدنية ومستلزماتها . وكما نشأت بفضلها العلوم لدراسة طبيعة الانسان والاشياء فساعدت على وجود الحياة المدنية ، نشأت كذلك الفنون عامة وفنون القول خاصة لتؤثر في العادة والفكر ، فتتوافر التربية الصالحة . وقد ينظر الى العمل الفني في ذاته للذته الخاصة به ، كما يبحث في العلم ، لا للاحاطة بوسائل خاصة بغية استخدامها لغرض خاص ، ولكن يبحث فيه للذةالبحث ولانه خاصة الانسان التي يمتاز بها عن سائر الحيوان . ولكن اعتبار العلوم والفنون لذاتهما لا غناء فيه ، ولا يصح أن يصرفنا عما يمكن أن تؤثر به في الحياة المدنية ، وعما تكشف عنه من جلاء الحقائق ، وتهيئة وسائل الخير ، وتثبيت دعائم الخلق ، وفي هذا تتلاقى العلوم والفنون في غاياتها ، بالرغم من اختلافها فيما بينها كما أشرنا اليه فيما سبق . على أن فنون الادب من الشعر بأنواعه ، ومن الخطابة ، مختلفة كذلك فيما بينها في طبيعتها وخصائصها الفنية . وهو ما نتناوله الآن بشيء من التفصيل .

---

(١) كالاستدلال بالشعر على حالة اجتماعية خاصة ، او على حالة نفسية ، انظر :
R. S. Crane, op. cit., p. 214

(٢) هذا ما يفصله ارسطو في الشعر في مواضع مختلفة ، ولنا اليه عودة بعد قليل.

الفصل الثاني

الشعر عند ارسطو

- ١ -

نظريـة المحاكاة ومفهوم الشعر عند ارسطو

يحصر ارسطو المحاكاة في الفنون ، سواء كانت فنونا جميلة كالموسيقا والرسم والشعر ، أم فنونا عملية نفعية كفن البناء والنجارة مثلا ، على حين يعمم افلاطون المحاكاة في الموجودات ، ويفسر بها انواع المعارف المختلفة ، ومنها الشعر والفن كما رأينا (١) . وبينما يعد أفلاطون محاكاة الفنون الجميلة للاشياء اقل مرتبة من العلم ومن الصناعة لأن فيها بعدا عن ادراك جوهر الحقائق ، ولأن جهدها ينحصر في نقل مظاهر الأشياء وخيالاتها (٢)، اذا أرسطو يعد المحاكاة أعظم من الحقيقة ومن الواقع . والفنون عند ارسطو تحاكي الطبيعة ، فتساعد على فهمها . فالفن ــ شأنه شأن النظم التهذيبية والتربوية ــ يكمل ما لم تكمله الطبيعة (٣) . والفن يتمم ما تعجز الطبيعة عن اتمامه ، لأنه في محاكاته يكشف عما ينقصها (٤) . والفن يجاري الطبيعة ويهدف الى اغراض ، وله مناهج وفكرة يقصد من ورائها الى اكمال ما في الطبيعة بوسائلها . فالطبيعة فيها الحصان لخدمة الانسان ، والفن يصنع السرير أو البيت (٥) .

---

(١) ص ٢٢ ــ ٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) ص ٢٥ ــ ٢٦ من هذا الكتاب .

(٣) انظر Aristotle : politics, IV (VII), 17

(٤) انظر : Aristotle : physics II, 8.

(٥) انظر : Metaphysics VII, 9

وكذا : R. K. Wimsalt, op. cit. p. 26

فالمحاكاة ليست قصرا على نتاج ما في الطبيعة ، او على نقل صورة لها ، وليست كذلك وقوفا من الفنان عند حدود التشابه الخارجي للاشياء ولكنها محاكاة لجوهر ما في الطبيعة لا كمالها وجلاء اغراضها .

فالايقاع والانسجام (١) في الموسيقا ، والايقاع وحده في الرقص ، لا يحاكى بها مظهر الصوت او الجسم ، ولكن تحاكى بها الأخلاق والوجدانات والأفعال (٢) . فعلى الرغم من أن الموسيقا ليست كلاما ، لها مع ذلك طابع خلقي في محاكاتها ، فهي تحاكي جوهر الأشياء (٣) . ويعنى ارسطو ، بخاصة بفنون المحاكاة الجميلة ، ومنها الشعر .

والشعر ، فيما يرى ارسطو ، مثل الموسيقا والرسم في محاكاته الطبيعة . وفنون المحاكاة هذه تختلف في وسائل المحاكاة وفي موضوعها . اما فيما يخص الوسائل ، فان الرسم يحاكي الأشياء التي يصورها بالألوان والرسوم ، والموسيقا تحاكي بالاصوات ايقاعا وانسجاما ، والفنون القولية تحاكي الاشياء بالكلام ، ومنها ما يستعين مع الكلام بوسائل الفنون الاخرى من ايقاع ولحن ووزن ، مثل المأساة والملهاة (٤) . وتختلف هذه الفنون كذلك في موضوع محاكاتها اي مضمونه ، فالرسم والموسيقا يحاكيان المناظر والاصوات من حيث دلالتها على العواطف والاخلاق كما سبق ، والشعر يحاكي أفعال الناس . وكذلك تختلف هذه الفنون باختلاف انواع مضمونها. فمنها ما يحاكي النواحي الفاضلة المحمودة كالمدائح والملحمة والمأساة . ومنها ما يحاكي الجوانب المرذولة كالهجاء ، والملهاة . وتوجد في الموسيقا والرسم هذه الفروق أيضا من معالجتها للجوانب الفاضلة او الشريرة .

ثم تختلف أجناس الشعر في أسلوبها ، فمنها ما يحاكي عن طريق

---

(١) الايقاع rythme هو نظام الحركات الجسمية ، او الصوتية بما تشتمل عليه من ازمنة تتخلل النغم والنقرات المتنقل بعضها الى بعض . والانسجام هو التاليف الجميل بين النغمات .

(٢) انظر : Aristotle : politics : VIII, 5

وكذا : ارسطو : فن الشعر ١٤٤٧ أ .

(٣) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الاول والثاني .

(٤) كانت المأساة والملهاة في اليونان يستعينان باناشيد الجوقة الموقعة على عزف الناي .

انظر : The Oxford Companion to Classical Literature, words : Tragedy, Comedy.

القصص كما في الملحمة ، ومنها ما يحاكي الاشخاص وهم يفعلون كما في المأساة والملهاة .

وقد يقع في القصص ان يحاكي الأشخاص وهم يفعلون ، في حوار مباشر ، فيكتسب (١) القصص طابعا دراميا محمودا ، كما كان يفعل هوميروس .

ولبيان صلة الشعر بنظرية المحاكاة نتحدث أولا في مفهوم الشعر ونشأته ، ثم في المحاكاة وطرقها :

١ ــ مفهوم الشعر عند ارسطو ينحصر في المحاكاة . اي تمثيل افعال الناس ما بين خيرة وشريرة ، بحيث تكون مرتبة الاجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة او طابع الاحتمال في تولد بعضها من بعض . والشعر الحق عند ارسطو يتجلى في المأساة والملحمة والملهاة . والمحاكاة لا الوزن هي التي تفرق ما بين الشعر والنثر . فاذا نظم امرؤ حقائق التاريخ او نظرية في الطب او الطبيعة فانه يسمى عادة شاعرا ، والحقيقة انه ليس بشاعر ، « .. فلا وجه للمقارنة بين هوميروس واميدوكليس (٢) الا في الوزن . ولهذا يخلق بنا ان نسمي احدهما (هوميروس) شاعرا ، والاخر طبيعيا اولى منه شاعرا (٣) » وقد يكون الكلام ذا طابع شعري على حين لا وزن له ، كالمحاورات السقراطية (٤) . وكان هوميروس لدى ارسطو شاعرا فحلا ، لا لأنه برع في فخامة الديباجة الشعرية فحسب ، « بل ولانه جعل محاكياته في شعره ذات طابع درامي » . يقصد تقديم الأفعال تقديما مسرحيا ، تتمثل فيه الوقائع حية ، ويتعرف بها على حقيقة الاشخاص والأحداث تعريفا منتظما منسق الأجزاء (٥) .

---

(١) سنتحدث عن ملحمتي هوميروس فيما بعد حين نتكلم في الملحمة في هذا الفصل ــ انظر : ارسطو : الشعر ، الفصل الاول والثاني والثالث . وفي اجزاء من هاتين الملحمتين يقدم هوميروس شخصياته في حوار كما في المسرح . ويمتدح ارسطو هذا المسلك من هوميروس ، لان الملحمة تكتسب طابعا دراميا ، انظر ارسطو : فن الشعر ١٤٤٨ أ ، ٢٠ ــ ٢٣ ،ونظرة ارسطو ذات قيمة فنية حتى فيما يخص القصص في العصر الحديث .

(٢) عالم وشاعر يوناني ولد في الربع الاول من القرن الخامس قبل الميلاد ، وارسطو يقصد قصيدته : في « الطبيعة » ، لان موضوعها حقائق علمية ، واميدوكليس ناظم رسائل شعرية غير قصيدته السابقة ، ولعل هذا السبب في ان ارسطو في موضع آخر Sur Les poètes, frag. 70 يقول عنه ان اسلوبه شعري .

(٣) انظر : ارسطو : فن الشعر ١٤٤٧ ب

(٤) المرجع السابق ١٤٤٧ ب ، ٢ .

(٥) المرجع السابق ١٤٤٨ ب ، ٣٥ ــ ٣٨ .

وهذا الادراك للشعر يختلف اختلافا جوهريا عن ادراك العرب لـه . فالشعر العربي ينحصر او يكاد في الشعر الغنائي . وفيه يتغنى الشاعر بعواطفه ومشاعره الفردية ، من حب ومدح ورثاء وفخر وهجاء .. ينطوي الشاعر على نفسه فيعبر عما يبدو له من خواطر ، لا يأبه فيها بآراء الآخرين بل قد لا يعبأ بالحقائق والنظم الاجتماعية ، لأن ذاته وغاياته وأهدافه الفردية هي شغله الشاغل في نظمه ، وهي التي تشغل الجزء الاكبر في مادة موضوعاته . حقا لا ينكر انسان أن المشاعر الذاتية الصادقة قد تمثل ما تجيش به عواطف الشاعر او خواطره . بل قد تتلاقى فيها مشاعر آخرين ممن يشبهون الشاعر ، ويكون لها بذلك دلالة اجتماعية خطيرة ، ولكنها ـ على اية حال ـ ترجع الى اعتبارات ليست في جوهرها موضوعية .

ومنذ عصر الرومانتيكيين حفلت الآداب الأوروبية بالشعر الغنائي ، ولكن شعراءهم غالبا ما كانوا يربطون بين مشاعرهم الفردية وما تضيق به بيئاتهم من نظم ومظالم ، حتى كانت فرديتهم ذات طابع ثوري خطير الدلالة والأثر في مجتمعاتهم (١) . وفي الأدب الأوروبي الحديث يفرق مؤرخوه بين الشعر في ذاته والمسرحية التي قلما تكون شعرا (٢) .

اما ارسطو فانه يرى غير ذلك . فهو لا يقيم وزنا للشعر الغنائي ، لأنه اثر الوعي الفردي ، ثم لأنه خال من مقومات الفن ذي الاغراض الاجتماعية وهو الفن الحق كما يراه ارسطو . ولهذا لم يدخل أرسطو الشعر الغنائي في قضاياه الأدبية ، حتى ان اناشيد الجوقة (الكورس) ـ وهي تمثل جانبا غنائيا في المسرحية ـ لم يجعل لها ارسطو المنزلة الاولى في أجزاء المسرحية ، بل لم يذكرها الا من ناحية اثرها في الفعل ، اي في مجرى حوادث المسرحية (٣) . ولا نرى في كتاب الشعر ذكرا لكبار الشعراء الغنائيين من القدماء مثل الشاعرة سافو Sappho التي ولدت حوالي منتصف القرن السابع قبل الميلاد، والشاعر سيمونيدس Semonides وبنداروس Pindaros (ولد حوالي سنة ٥٢٢ او سنة ٥١٨ قبل الميلاد) . وقد اشار ارسطو الى الشعر الغنائي وهو بسبيل بيان نشأة المسرحية . فبين انه كان مرحلة أولى

---

(١) انظر في ذلك كتابي : « الرومانتيكية » ، خاصة الباب الاول والثاني .

(٢) يكاد يكون الشعر في العصر الحديث قصرا على الشعر الوجداني ، وسنشرح نظريات الشعر الحديث واتجاهاته في الآداب العالمية ، وآراء مذاهب النقد المعاصرة فيه ، في الثالث من هذا الكتاب .

(٣) انظر : ارسطو : الشعر ١٤٥٠ أ .

ممهدة لوجود المأساة والملهاة اللذين هما أعلى منه شأنا : « ولقد انقسم الشعر وفقا لطباع الشعراء . فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء ، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الادنياء فأنشأوا الأهاجي ، على حين انشأ الآخرون التراتيل الدينية (في تمجيد الآلهة) والمدائح في تمجيد الابطال (١) . ثم ارتقت الاهاجي فصارت ذات طابع درامي ، بعد ان كانت حكاية للمهازل والمخازي الفردية ، كما كانت الملحمة اساس المأساة « وهذه الفروع الأدبية الأخيرة (المأساة والملهاة) أجل وأعلى مقاما من الأولى (٢) » . ويشيد ارسطو بالشاعر اقراطليس لأنه أول من هجر الهجمات الشخصية في الهجاء ليعالج الموضوعات العامة في الملاهي (٣) . فالشعر الذي يعتد به ارسطو هو الشعر الموضوعي الذي يعالج أفعالا عامة ... والفعل هو روح الشعر عند ارسطو ، لأن الحكاية أو الخرافة mnthos التي هي سدى المسرحية ولحمتها — (وهي كذلك في الملحمة) — تمثل لنا الانسان وهو يعمل . والعمل هو غاية الارادة ، وبدونه تصير الارادة مجرد امكانيات لا وزن لها . والعلم يدفع الارادة الى العمل ، والمحاكاة — وهي موضوع الفنون جميعا — وسيلة من وسائل العلم .

وفي ذلك كله لا يتحدث ارسطو عن الشعر الغنائي الا على انه مرحلة تمهيدية للشعر الموضوعي المعتد به وحده عنده ، فهو انما يتحدث عنه بمناسبة نشأة الشعر . وعنده أن الشعر نشأ أصلا عن غريزة المحاكاة التي تظهر في الانسان منذ الطفولة ، وبها يكتسب معارفه الأولية وهذه الغريزة هي التي تدفعه الى حب الاستطلاع والرغبة في الاستزادة من المعرفة . « والانسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة » . والشاهد على هذا ما نراه من حب الانسان لرؤية الأشياء مصورة محكمة التصوير ، حتى لو كانت هذه الأشياء في الطبيعة مما يؤذي منظرها ، كصور الحيوانات الخسيسة والجيف . والمحاكاة معرفة وتعلم . والتعلم لذيذ في ذاته لدى سائر الناس ، وبخاصة الفلاسفة . « فنحن نسر برؤية الصور

---

(١) المرجع السابق ١٤٤٨ ب ٢٨ ، ٣٢ ، والوزن الهجائي اسمه الوزن الايامبي ، Lambique — ومعناه أصلا التراشق بالشتائم .

(٢) نفس المرجع ١٤٤٩ أ ، ٣ — ٦ .

(٣) نفس المرجع ١٤٤٩ ب ٦ — ٢٧ وقد اطلنا قليلا في هذه المسالة لانها كانت مطموسة في القديم في التراجم العربية ، ولهذا فقد كتاب الشعر اثره عند العرب ، لان هؤلاء ترجموا الملهاة بالاهجية ، والمأساة بالمديح فمسخوا قضايا ارسطو . ولا يزال هذا الخطا لدى بعض من وازنوا بين نقد ارسطو وبين العرب .

لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط ماتدل عليه ، كأن نقول: ان هذه الصورة صورة فلان . فأن لم تكن رأينا موضوعها من قبل فانها تسرنا ــ لا بوصفها محاكاة ــ ولكن لاتقان صناعتها ، أو لالوانها وما شاكل ذلك . ولما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا ، شأنها شأن اللحن والايقاع (اذ من الواضح أن الأوزان ما هي الا أجزاء الايقاعات) ــ كان اكبر الناس حظا من هذه المواهب، في البدء هم الذين تقدموا شيئا فشيئا وارتجلوا ، ومن ارتجالهم ولد الشعر » (١) . فالشعر جوهره تعرف أو محاكاة للافعال ، ويستعان في هذه المحاكاة باللحن والايقاع . وقد قسم ارسطو الشعر الى انواع على حسب الفعل فالأهاجي حاكت الفعل الخسيس ، وحين ارتقت كونت الملهاة ، كما قلدت التراتيل الدينية والمدائح الأفعال النبيلة ، ونشأت عنهما الملحمة ، وحين ارتقت الملحمة نشأت عنها المأساة (٢) . والمأساة والملحمة والملهاة هي الشعر المعتد به عند ارسطو . وحولها يدور حديثه في المحاكاة .

٢ ــ والمحاكاة في أجناس الشعر السابقة تستلزم أن يكون الشاعر موضوعيا ، وعن طريق تصويره الصادق لمواقف الانسان تعمل المحاكاة عملها ويرتب الشاعر هذه المواقف في حكايته بحيث تبدو نتائج ضرورية أومحتملة لما ساق من وقائع . ولهذا ينصح ارسطو الشعراء ان يدعوا الوقائع تبين بنفسها عن نتائجها موضوعيا دون تدخل منهم : « فالحق ان الشاعر يجب الا يتكلم بنفسه ما استطاع الى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكيا (٣) . ومنطق الحوادث هو الذي يبين عن القضايا العامة التي يريد الشاعر أن يسوقها . ولهذا كان على الشاعر « أن يضع نصب عينيه ، قدر المستطاع ، المواقف التي يرتبها ، فبهذه الطريقة يراها بكل وضوح ، وكأنه يشهد الاحداث نفسها ، فيتبين منها ما يناسب ، ولا يند عنه شيء مما عساه ان يكون مدعاة نفور أو اضطراب (٤) . واقدر الشعراء على المحاكاة هم أولا من يستطيعون مشاركة أشخاصهم في مشاعرهم ، والتكيف مع احوالهم ، ثم هؤلاء الذين عانوا التجربة الادبية نفسها : « والحق ان اقدر

---

(١) الشعر لارسطو ١٤٤٨ ب .

(٢) قد تأثر ارسطو باستاذه افلاطون الذي اعتبر الفنون ، ومنها الشعر ، محاكاة ، ولكنه اختلف عنه في ادراكه لها وفي شرحه لاسس الشعر الفنية ورسالته الخلقية كما سنشرحها بعد .

انظر : Platon : Lois, 889, D

(٣) ارسطو : الشعر ١٤٦٠ أ ، ٥٠ ــ ٥٨ .

(٤) نفس المرجع ١٤٥٥ أ ، ٢١ ــ ٣٠ .

الشعراء تعبيرا عن الايحاء اولئك الذين تتملكهم العواطف ، واقدرهم تعبيرا عن الغضب من استطاع ان يملأ بالغضب قلبه . ولهذا فان فن الشعر من شأن الموهوبين فطرة (أي الذين يتمثلون المواقف ويتكيفون معها) ، او من شأن ذوي العواطف الجياشة (أي الذين يعبرون عن تجاربهم الذاتية) ، فالأولون أكثر تهيئا للتكيف مع احوال اشخاصهم ، والآخرون قديرون على الاستسلام لنشوة الجنون الشعرية (١) .

وعلى قدر براعة الشاعر في الابانة عن قضاياه العامة ـ بوساطةترتيب الأحداث وتصويرها ـ تكون جودة شعره . ولذا لا ينبغي له أن يتأنق في اللغة . لأن تنميقها يخفي الأخلاق والأفكار (٢) . « ولو برع المرء في تأليف اقوال تكشف عن الخلق ، وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة ، لما بلغ المراد من المأساة . انما يبلغه حقا بمأساة اقل عبارة وفكرة ولكنها ذات خرافة (٣) وتركيب أفعال » . ثم ان « الشعراء الناشئين يمهرون فيالعبارة والأخلاق قبل ان يقدروا على تركيب الأفعال (٤) » . والشاعر هو الذي يتصور هذه الأفعال ويرتبها .

وليست المحاكاة رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن ان يقع ، وهذا مجال الخلق الفني والتوجيه الاجتماعي . وهو فرق ما بين المؤرخ والشاعر . فلو كتب تاريخ هيرودوتوس شعرا لظل تاريخا ، لانه يروي ما وقع لاشخاص معينين ، فهو جزئي يروي ما هو خاص بأفراد ، على حين مواضيع الشعر كلية عامة . وليست اسماء الأشخاص في الشعر الا رموزا كلية لنماذج بشرية ، حتى لو كانت هذه الأسماء تاريخية ، لان وقائع التاريخ فيها ذريعة الفنان .. ولهذا فضلت الملهاة الايامبو (الهجاء) ، لأن الأسماء في الملهاة كلية تعالج بوساطتها أمور عامة ، على حين الحديث في الهجاء عن افراد (٥) و « من هذا كله يتضح أن الشاعر يجب ان يكون

---

(١) نفس المرجع ١٤٥٥ ا ، ٣١ ـ ٣٤ ويفهم من ذلك ان ارسطو يرى ان سر الشعر وقوته في صدق الشاعر في تمثيله للتجربة او معاناتها بنفسه . ويرى هذا الراي هوراس (فن الشعر ابيات : ١. وما يليه) .

(٢) ارسطو : فن الشعر ١٤٦٠ ب ٢ ـ ٥ .

(٣) الخرافة يقصد بها الحكاية بما تستلزمه من افعال مرتبة يستتبع به بعضها بعضا احتمالا وضرورة ، وسنتحدث عنها بعد قليل .

(٤) المرجع السابق : ١٤٥٠ ا س ٣٦ ـ ٣٧ .

(٥) نفس المرجع : ١٤٥١ ب .

صانع حكايات وخرافات اكثر منه صانع اشعار ، لأنه شاعر بفضل المحاكاة وهو انما يحاكي أفعالا . ولو وقع أن يتخذ موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلا ، لظل مع ذلك شاعرا ، اذ لا مانع من ان تكون بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة . ولهذا السبب يكون المؤلف الذي اختارها شاعرا (١) . وبهذا الاختيار وحده يستحق الشاعر أن يكون شاعرا ، لانه لا يكون كذلك بنقل الواقع في تصويره . فالشاعر يكمل الطبيعة بوسائلها كما سبق ان قلنا في بدء حديثنا في محاكاة ارسطو ، ذلك ان الطبيعة عند ارسطو بمثابة المأساة الرديئة (٢) .

ولكي نفهم معنى محاكاة الطبيعة عند ارسطو ، علينا ان نعلم أولا أنه يعني المحاكاة من حيث وظيفتها الفنية فيالشعر الموضوعي (شعر المسرحيات والملاحم) وبخاصة في المأساة .

وهذه الوظيفة الفنية مرتبطة بطبيعة الأحداث وترتيبها ، وبالشخصيات وخلقها من حيث صلتها بالطبيعة النفسية وبالطبيعة الخارجية . وهذه كلها من وسائل التصوير الشعري. .ومن ثم قرنها أرسطو بالرسم والتصوير(٣) ومن قبل ارسطو قال سيمونيدس : « الشعر رسم ناطق ، والرسم شعر صامت » . وقد سبق أن ذكرنا ان ارسطو يرى ان الشعر والرسم والفنون جميعا لا تقتصر مهمتها على رسم الظواهر ، بل تصور كلها الاخلاق والوجدانات والانفعالات (٤) . وبذلك تظل الطبيعة نموذجا للفن ومعيارا له، وان أكملها الفن بوسائله . فالفن يجمل الطبيعة ويزودها ويهذبها . ومن ثم يتعرض ارسطو لطرق المحاكاة ، وهذه الطرق بدورها تتضمن مسألة أخرى هامة ، هي معنى الممكن والمحتمل والمستحيل عند أرسطو . ونتحدث في هاتين المسألتين بهذا الترتيب .

١ ـ وطرق المحاكاة يحصرها ارسطو في ثلاثة . « وما دام الشاعر محاكيا ـ شأنه شأن الرسام وكل فنان يصوغ الصور ـ فعليه ضرورة ـ

---

(١) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الخامس والعشرون ٦٠ : ١ ب ٧ ـ ١٠ .

(٢) ص ٤٣ ـ ٤٤ من هذا الكتاب .

(٣) ارسطو : فن الشعر ١٤٥٤ ب س ٨ ـ ١٠ .

(٤) هذا الكتاب ص ٤٣ ـ ٤٤ وسيقرن الجاحظ وقدامة وعبد القاهر الشعر (الفنا بالتصوير والنقش ، كما سنرى في النقد العربي ـ ولم يستطع احد ان يستنتج منه النقد العربي نتائج هامة سوى عبد القاهر ، كما سيجيء .

ان يتخذ طريقا من طرق ثلاث . ان يمثل الاشياء كما كانت في الواقع . او كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه . او كما يجب أن تكون » (١) .

ويذكر أرسطو الطريقة الاولى التي يصور فيها الشاعر الاشياء كما كانت أو كما هي اولا . وينبغي ان نلحظ ان هذا لا يناقض قوله السابق بضرورة الاختيار والترتيب للأحداث ومراعاة اكمال الطبيعة . ذلك انه يقصد هنا ان يراعي الشاعر نماذج الواقع ليكشف عما يريد من وراء تصويره للواقع من اكمال له . ويضرب ارسطو نفسه لذلك مثلا بالشاعر يوربيدس(٢) فانه كان يصور الناس كما هم . ونذكر مثلا لذلك مسرحيته « افيجينيا في أوليس » حيث يقصد الشاعر تصوير بطولة فتاة بريئة ساذجة ، هي الفتاة افيجينيا ــ في وجه عالم حافل بالضعف والخبث والاستهانة بالأذى . وهذه قضية حبيبة الى ذلك الشاعر اليوناني في مسرحياته .

والطريقة الثانية ان يصور الشاعر الأشياء أو الأشخاص كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم . فذلك مما يسهل الاعتقاد في التصوير العام وفي مجرى الأحداث ، حتى لو كانت في واقع الامر مستحيلة . وذلك كما في الحديث عن الأساطير واستخدامها في الشعر . ومشهور أنها منبع خصب للمسرحيات . ومن وراء تصويرها ــ كما تبدو عليه ــ تتضح قضايا نفسية ووجدانية تسهل اساغتها لدى الجمهور المعتقد فيها .

والطريقة الثالثة ان يصور الشاعر الاشخاص كما يجب ان يكونوا عليه وقد اشتهر سوفوكليس في مسرحياته انه يصور شخصياته ابطالا نادري المثال في بطولتهم . وهذه الندرة محالة في الواقع ، ولكن يسوغها انه يصورهم كما يجب ان يكونوا ، وهذه غاية نبيلة تسمو بالواقع .

ويلتحق بهذه الطريقة الاخيرة عند ارسطو أن يجمع الشاعر صفات كثيرة فيما يصور من شخصيات ، ليجعلهم ملحوظين لدى الجمهور ، سواء في صفات الكمال كما سبق ، أم في صفات النقص ، على حسب ما يضيفه أرسطو ليكمل رايه في طريقته الثالثة هذه قائلا : « وبما ان المأساة محاكاة لأناس أفضل منا ، فعلينا ان نتبع طريقة مهرة الرسامين . فهؤلاء ، حين يريدون تقديم صورة خاصة من الأصل ، يرسمون صورة اجمل من الاصل ، وان كانت تشابهه . وهكذا حال الشاعر . فاذا حاكى اناسا شرسين او

---

(١) ارسطو : فن الشعر ، الفصل الخامس والعشرين ، ١٤٦٠ب ، س ٧ ــ ١٠ .
(٢) نفس المرجع ١٤٦٠ ب س ٣٢ وما يليه .

جبناء او فيهم نقيصة من هذا النوع في اخلاقهم ، فعليه ان يجعل منهم اناسا ملحوظين فيما هم عليه . مثل اخيليوس عند اجاتون وهوميروس » (١) .

وينفي ارسطو الأمور اللامعقولة من المسرحيات ، ويعيب من يعجبون بها او يقبلونها ، لانها تضاد الغاية من المحاكاة . ينبغي الا تتألف الموضوعات من اجزاء لا معقولة ، بل بالعكس ، لا يمكن ان يكون فيها امر لا معقول ، الا اذا كان ذلك خارجا عن المسرحية ، مثل اوديبوس الذي لا يدري كيف مات لايوس (٢) .. حتى انه لمدعاة للسخرية ان يقال ان الحكاية بغير هذا تتحطم اذ ينبغي اولا الاحتراز من تأليف مثل هذه الحكايات (٣) .

ثم يحدد ارسطو المفهومات السابقة تحديدا يزيدها عمقا ، وان كنا هنا بحاجة الى جهد التوفيق بين ما يقوله ارسطو فيها في المواطن المختلفة .

ومحور تحديد ارسطو للمفهومات السابقة أمران ، هما : المقدرة الفنية لدى الشاعر ، ثم حالة الجمهور . وحولهما يدور حديث ارسطو في المستحيل في الشعر ، وكيف يستساغ احيانا ، ثم توضيح معنى الممكن ، والمحتمل .

اما الأمر الاول ، وهو مقدرة الشاعر الفنية ، فانها قد تجعل ما يبدو نادرا او مستحيلا في العادة ممكنا لدى الجمهور ، وليس ذلك عن طريق براعة الاسلوب والحوار فحسب ، ولكن عن طريق ترتيب الأحداث وسبك الحكاية ايضا . يقول ارسطو . « أما اذا ادخل الشاعر الأمر اللامعقول ، وعرف كيف يضفي عليه مظهرا من الحقيقة ، فله ذلك على الرغم من استحالته والا فأن الأمور غير المحتملة في الأوديسيا ، في قصة تعريض يوليس (٤) على

(١) شخصية اخيليوس في هوميروس سنتحدث عنها حين نعرض نظريات ارسطو في الملحمة في هذا الباب ، واجاتون شاعر ماسوي اغريقي متوفى عام ٤٠٠ ق.م. ولم تبق الا فقرات قليلة من شعره ومآسيه ، وهو صاحب الوليمة في مادبة افلاطون . وارسطو في هذا النص يلحظ النموذج المصور بحيث يسترعي النظر في صفاته من نقص او كمال . وعلى هذا اعتمد الشاعر الفرنسي كورني - فيما بعد - في تصوير النماذج الشريرة في المأساة ، كما سنشرح في الفصل الاخير من الكتاب ، حين نبين كيف ماتت المأساة . للنص السابق انظر ارسطو : فن الشعر ، ١٤٥٤ ب س ٨ - ١٤ .

(٢) في مسرحية اوديبوس ملكا لسوفوكليس ، اذ تحكى هذه الحادثة في المسرحية ولا تعرض . ونظيرها موت هيبوليت بافتراس الوحش له في مسرحية راسين : فيدر .

(٣) نفس المرجع ١٤٦٠ أ - س ٢٨ وما يليه .

(٤) انظر الاوديسيا ، الاغنية الثالثة عشرة ، ابيات ١١٦ وما يليه ، حين ابحر يوليس على السفينة ، فنام ولم يستيقظ حتى بعد نزوله الى الشاطىء .

الشاطيء ، لن تكون مقبولة . وهذا امر يبدو واضحا لو أن شاعرا ضعيفا تقبل مثل هذه الأمور في عمله أما ها هنا ــ يقصد حالة هوميروس ــ فان الشاعر يستر عدم المعقولية بغلالة من صفات اخرى ، مضيفا اليها عذوبة الطلاوة » (١) . والمستحيل الذي يعجز المؤلف عن تبريره هو ما نسميه : المستحيل فنيا . وينفيه ارسطو من العمل الادبي على اطلاقه .

واما فيما يتعلق بالجمهور ــ وهو الامر الثاني من الامرين السابقين ــ فان ارسطو يلحظ الواقعية او الممكن من ناحية ، ويلحظ امكانية الجمهور من ناحية ثانية . فالمدار على الامر المألوف ، ولكن هذا المألوف يختلف باختلاف العصور والجمهور . فالجمهور اليوناني ، مثلا ، كان يعتقد في معجزات الالهة وفي الاساطير . وهذه امور مستحيلة عقلا في ذاتها . ولكن لتقبل الجمهور لها كان للشعراء أن يصوروها ويرووها « لا على وجه انها امثل ولا على وجه الصدق ، بل كما يقول كسينو فانس : على وفق الرأي الشائع (٢) . . » .

ويشرح ارسطو مبدا الممكن ، ويقصد به ما حدث فعلا في المأساة التاريخية (مع ملاحظة الاختيار والترتيب المقنع للاحداث كما سبق) ــ او ما يمكن ان يحدث في الملهاة ، كما سنوضح ذلك عند شرح الفروق بين المأساة والملهاة ، ولكن بجانب هذا المبدأ لا بد من ملاحظة اعتقاد الجمهور . فقد يبدو لديه هذا الممكن مستحيلا ، كما يبدو المستحيل ممكنا . وحينئذ يفضل ارسطو مراعاة اعتقاد الجمهور في الحكايات والاساطير ، على ان تشف عن قضايا للمؤلف أن يطرحها كما يشاء من وراء تركيب الاحداث التي يؤمن بها الجمهور . وهذا ما يسميه ارسطو بالمحتمل (بفتح الميم) . ومبدا المحتمل انما أتى به ارسطو للتوسع في معنى الممكن ، ولتبرير المستحيل احيانا . والمحتمل مقدم عليهما . وهذا معنى قول ارسطو : « المستحيل المحتمل خير من الممكن غير المحتمل (٣) » . فمبررات المستحيل او غير الممكن محصورة في مقدرة الشاعر ، وفي تصويره لما يجب ان يكون ، وفي اعتقاد الجمهور ،

---

(١) ارسطو : فن الشعر ١٤٦٠ ا س ٣٥ وما يليه . وهذه نظرة عميقة في النقد . فكم من مواقف بررها الشاعر ببراعة الحوار وحسن السبك . مثلا كورني في مسرحية : «السيد» الشهيرة ، وسنتحدث عنها في فصل المسرحية في آخر الكتاب . وكثير من المسرحيات والقصص المعاصرة تبدو فيها الأمور الممكنة مستحيلة لضعف المؤلف وقصوره .

(٢) نفس المرجع ١٤٦١ ا س ١ ــ ٢ .

(٣) المرجع السابق ١٤٦٠ ا س ٢٦ .

أو مراعاة المحتمل . وفي هذه الحالات يبتعد الشعر من الحقيقة أحيانا في الأحداث (١) » للوصول للغاية وهي الاقناع الفني ، بالباس القضايا العامة لباسها من التصور . وهذا في غير المستحيل الذي يقصيه أرسطو من الشعر بلا استثناء .

ويبدو أن أرسطو يسوغ تلك الامور المستحيلة بالمعنى السابق — مع بعدها عن الحقيقة في الأحداث — للضرورة المتعلقة بالجمهور ، كي يصل الشاعر الى غايته ، ولكن أرسطو ، بعد ذلك ، يفضل مراعاة الحقيقة في غير هذه المواطن ، التي هي بمثابة استثناء لديه . يقول أرسطو . « فاذا وجد في الشعر أمور مستحيلة ، هذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره ، اذا بلغنا الغاية الخاصة بالفن (وقد وضحت هذه الغاية من قبل) متى صار هذا الجزء او ذلك من العمل الادبي أروع باتباع هذه الطريقة . . على أنه اذاامكن بلوغ الغاية على نحو أفضل أو مساو مع احترام الحقيقة فان هذا الخطأ لا يمكن اغتفاره ، اذ ينبغي الا يكون هناك أدنى خطأ ما استطعنا الى ذلك سبيلا (٢) » .

ونظرية أرسطو في ذلك غنية بمعانيها ، فهي الى ربطها التصوير الأدبي ببراعة الكاتب ومراعاة الجمهور ، تنبيء كذلك بما سيكون — بعد — من تطور للادب متى ارتقى الجمهور ، وأن الشاعر سيصل — في عاقبة الأمر — الى تصوير الحقيقة ومراعاتها بدون أدنى عائق .

وفيما سبق من شرح أرسطو للمحاكاة وعلاقتها بالشعر ، وطرقها ، وانها السبيل للوقوف على جوهر الاشياء ، أبان أرسطو قيمة الشعر وفضله في الكشف عن جوهر الاخلاق والوجدانات ،وابان ميزاته الانسانية وخصائصه الفنية .

ويعارض أرسطو في هذا أستاذه أفلاطون — كما رأيناه في آراء أفلاطون فيما سبق (٣) — اذ ان أفلاطون عاب الشعر باسم الحقيقة وباسم الخلق . باسم الحقيقة لانه يحاكي مظهر العالم الخارجي ، والعالم نفسه ليس سوى محاكاة العالم (المثل) ، وباسم الخلق لأن الشعر يصور الآلهة فريسة للاهواء الانسانية . وقد قا مأرسطو يحاج استاذه مبينا صلة الشعر بالحقيقةوالواقع

(١) المرجع السابق .١٤٦٠ ب س ٣٢ — ١٤٦١ أ ، س ٢١ .
(٢) ارسطو : فن الشعر .١٤٦٠ ب — س ٢٤ — ٢٨ .
(٣) هذا الكتاب ص ٤٣ — ٤٥ .

وما له من صلة بالمعاني الانسانية وقضاياها الكلية التي تبين عنها الحوادث المسوقة في حكاية الشعر فالشعر بهذا « أوفر حظا ـ في الفلسفة ـ من التاريخ (١) » . وبهذا لم يعارض أرسطو أستاذه أفلاطون في حملته على الشعر فحسب ، بل رفعه الى منزلة فوق الفلسفة والتاريخ .

ومن بعد أرسطو ظلت المحاكاة دعامة لدعوة كثير من المجددين والفلاسفة في مختلف العصور ، ولكن لوحظ أن المعاني الاجتماعية ، والتيارات الفكرية التي تسود كل عصر ـ لها أثرها في فهم المحاكاة وتأويلها تأويلا خاصا على حسب نظرة كل عصر . فالكلاسيكيون ـ مثلا ـ دعوا الى وحدة الزمن في المسرحيات ، بحجة محاكاة المسرح للطبيعة والحياة . اذ لا يعقل أن تعرض حوادث تستغرق في الواقع سنين طويلة في مدى ثلاث ساعات او نحو ذلك على المسرح . وقد سخر بوالو Boileau من المسرح الاسباني المتحرر من هذه الوحدة في عصره ، ذاكرا أن الزمن الذي تعرض احداثه على المتفرجين كفيل بأن يجعل من الطفل فتى ذا لحية (٢) . ثم ان الرومانتيكيين دعوا الى القضاء على وحدة الزمن باسم المحاكاة للطبيعة ايضا ، لان الاقتصار على عرض احداث في مدة وجيزة في المسرحية يلجيء المؤلف الى الاعتماد على حكاية كثير مما وقع في خارج المسرح ، فيكون الممثلون اشبه برواة القصة لا قائمين بادوار الشخصيات التي يمثلونها في الحياة ، وبهذا يفقد المسرح اهم صلة له بالحياة (٣) . فباسم الحياة والطبيعة قامت وحدة الزمن ، وباسمها هدمت . ففكرة محاكاة الطبيعة مشتركة بين اكثر المذاهب تعارضا . على انه لا قيمة للطبيعة الا في حدود النظرة الفنية . فمناظر الطبيعة الرائعة لم تكن شيئا يؤبه به كثيرا حتى جاء الرومانتيكيون . ثم ان الحدائق المنظمة المنسقة كانت مما يستقبحه هؤلاء وينفرون منه ، لأنهم يريدون المناظر الوحشية على حالتها الطبيعية . ومن قبل ذكر الكاتب الفيلسوف ديدور Diderot أن الفنان ، لا يحاكي الطبيعة ، ولكنه يجملها ، وأن اهم معيار للجمال هو عبقرية الفنان ، لا جمال الطبيعة لان الفن يحاكي ولكن على حسب ادراك ذهني نسبي أساسه الملاحظة والادراك لطبائع

---

(١) فن الشعر ١٤٥١ ب ، ٥ .

(٢) انظر : Boileau ; Art Poétique, chant III, vers 38-49.

(٣) وقد شرح ذلك فكتور هوجو في مقدمة مسرحيته كرمويل Cromwell

الأشياء (١) . وقد فطن ارسطو لمقومات المحاكاة ، فجعلها تمثل الافعال الانسانية والعواطف ، وجعلها بذلك خادمة للمعاني الانسانية والاجتماعية كما راينا ، وهذا النظر الثاقب في فهم نظرية المحاكاة فات كثيرا ممن شرحوا المحاكاة بعده .

وعلى اساس المحاكاة افاض ارسطو في شرح النواحي الفنية للاجناس الشعرية وقد ربط بين النواحي الفنية ورسالة الشعر الاجتماعية والخلقية بل لم يعن بدراسة النواحي الفنية الا لانها تشحذ ادراك النواحي الاجتماعية والخلقية التي تهدف اليها . وقد سبق أن ذكرنا ان ارسطو يعد المأساة والملهاة والملحمة أسمى اجناس الشعر . وسنتحدث عن كل منها مبينين ـ في ثنايا حديثنا ـ ما يقصد اليه في نظريتيه المشهورتين . نظرية الوحدة العضوية ، ونظرية التطهير .

---

(١) انظر :
Diderot : Oeuvres, éd. de la Pléiade, p. 1045, 1244.

- ٢ -

أجناس الشعر عند أرسطو

وهي الماساة والملهاة والملحمة ، ونتحدث فيها على هذا الترتيب .

١ ـ المأساة :

يهمنا بخاصة حديث ارسطو في المأساة ، لأن حديثه فيها قد وصل الينا كاملا ، ولان المأساة ذات شأن في الآداب المختلفة ، ولها مكانتها في الادب العربي الحديث . وقد عد ارسطو المأساة من أنواع الشعر ، ولكن غالبا ما تعالج نثرا في العصر الحديث . ومع ذلك لا يقلل هذا من نظرات أرسطو الثاقبة في المأساة واجزائها ومكانتها بين الاجناس الادبية .

---

(١) يتحدث ارسطو عن المأساة كما كانت عند اليونان ، وكانت اجزاؤها مزودة ـ الى جانب الايقاع rythme الشعري في الوزن ـ باللحن mélodie والنشيد Chant اذ كان من اجزائها في القديم الجوقة Chorus التي كانت مكونة من اثني عشر شخصا فاكثر ، يقفون في شكل مثلث وينشدون ويرقصون ، وكانوا ينشدون احيانا شعرا غنائيا (وجدانيا) ، وفي المأساة اليونانية في اقدم عهودها كانت الجوقة هي التي تدخل فتعلن موضوع المأساة ، ولكنها تطورت . ففي عهد ارسطو كانت اجزاء عرض المأساة هي : (١) المدخل Prologos وهو ما يسبق دخول الجوقة ويقوم به فرد او يكون على شكل حوار ، وفيه يبين موضوع المأساة الموقف الذي تبدا منه (٢) الدخيلة Epeisodon وهي المناظر او الفصول التي يشترك فيها ممثل او اكثر مع الجوقة (الكورس) ، ويمكن أن تتضمن الدخيلة اشعارا غنائية عارضة (٣) المخرج Exodos وهو المنظر الاخير الذي لا تعقبه اناشيد الجوقة . واناشيد الجوقة قسمان : المجاز Parodos وهو الاغنية التي تصاحب دخولها الى المسرح ، ثم المقام Stasimou وهو الاغنية التي تنشدها الجوقة في مكانها (في الاوركسترا) وقد قلت اهمية الكورس في القديم شيئا فشيئا . وكان الفضل للشاعر اسخيلوس في تقليل هذه الاهمية . وحصر ارسطو قيمة الجوقة في مساعدتها على تقدم الفعل في المسرحية ، وقد اختفت الجوقة في المسرحيات منذ العصر الكلاسيكي . انظر الشعر لارسطو ، فصل ١٢ ، وكذا ١٤٥٢ ب س ١٠ وما يليه ، ١٤٥٦ أ س ٢٦ وما يليه، ثم
The Oxford Companion to Classical
Literatur, the Word : Tragedy.

يعرف أرسطو المأساة بأنها : « محاكاة فعل نبيل تام لها طول معلوم ،بلغة متبلة بملح من التزيين ، تختلف وفقا لاختلاف الاجزاء (١) ، وهذه المحاكاةتتم بوساطة أشخاص يفعلون ، لا بوساطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف ، فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات » . وللمأساة أجزاء ، منها ما يتعلق بفن التمثيل والممثلين ، وهي ثلاثة : (١) المنظر المسرحي (٢) الموسيقا والانشاد (٣) الالقاء أو المقولة وهذه الاجزاء خارجية لا تكون جوهر المأساة والاجزاء الثلاثة الباقية أجزاء جوهرية . وهي . (١) الحكاية أو الخرافةالتي تحتوي عليها المأساة ، وهي تستدعي تركيب أفعال انسانية منجزة . يقوم بها أشخاص يفعلون بالضرورة أخلاقا وأفكارا خاصة . ومن هنا كان الجزءان الاخران ، وهما (٢) : الخلق . « وهو ما يجعلنا نقول عن الاشخاص الذين نراهم يفعلون انهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات » (٣) ثم الفكر ، وهو : « كل ما يقوله الاشخاص لاثبات شيء أو للتصريح بما يقررون (١) » وهذه الاجزاء الثلاثة الاخيرة هي موضوع المحاكاة ، وهي ترجع الى المؤلفين على حين أن الاجزاء الثلاثة الأولى تتعلق بالممثلين الذين يتقنون وسائل المحاكاة وطريقتها . ويهمنا هنا أن نقرر نظريات ارسطو فيما يخص موضوع المأساة ، وهو أجزاؤها الثلاثة الاخيرة .

١ ـ الحكاية أو الخرافة Muthos

مجموعة الافعال المرتبة التي تدور حول موضوع . وهي عند أرسطو « مبدأ المأساة وروحها (٢) » . وذلك ان المأساة « لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل والحياة والسعادة والشقاوة ، والسعادة والشقاوة من نتائج الفعل (٣) » . ويربط أرسطو بين الافعال في الحكاية والاخلاق فيها . لان المحاكين « انما يحاكون أفعالا ، أصحابها بالضرورة اما أخيار أو اشرار (٤) » وعلى ذلك تكون الحكاية المعتد بها عند ارسطو مستلزمة لاخلاق الاشخاص الذين تسند اليهم أفعالا ، ومستلزمة كذلك لما يعرب عنه هؤلاء الاشخاص من أفكار . فالحكاية تحتوي ، ضمنا ، على الخلق والفكرة ، وهما الجزءان الجوهريان في المأساة بعد الحكاية ، والحكاية أساس محاكاة نشاط الانسان

---

(١) راجع فن الشعر لارسطو الفصل السادس .
(٢) ارسطو : فن الشعر ١٤٥٠ أ ٣٨ .
(٣) نفس المرجع ١٤٥٠ أ ، ١٥ ـ ٣٠ .
(٤) نفس المرجع ١٤٤٨ أ ، ١ ـ ٢ .

وهي مثار تحريك الارادة الى العمل ، والسعادة والشقاوة نتيجة تحقيق هذه الارادة في الانسان ، فهي من عمل الانسان وارادته (١) . وقد يتصور – نظريا – فصل الحكاية عن الخلق ، فتوجد مآس لا تبين عن خلق أشخاصها وعاداتهم (٢) . ولكن لا اعتداد بالفعل أو الخلق منفصلا كلاهما عن الآخر(٣). والحكاية المحكمة فنيا تكشف ضرورة عن خلق أصحابها . لان هذا الخلق نتيجة الفعل فيها . وغاية الحياة كيفية عمل ، لا كيفية وجود ، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ،ولكنهم يكونون سعداء أوغير سعداء بسبب أفعالهم . واذن فالأشخاص لا يفعلون ابتغاء محاكاة الاخلاق ، ولكن يوصفون بعد ذلك بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم . ولهذا كانت الافعال في الخرافة هي الغاية من المأساة ، والغاية في كل شيء أهم ما فيه (٤) » . ومهارة الشاعر لا تتجلى في القول وتنميق العبارة ، ولا مجرد التعبير عن خلق ، ولكن في تركيب الافعال وترتيبها ، وهو مثار لذة مشاهد المأساة وقارئها ، وبه تظل قوة المأساة كما هي ، حتى من غير ممثلين ومشاهدين (٥) .

---

(١) يرى أرسطو أن السعادة فعل . انظر : ارسطو : الطبيعيات Physics ١٩٧ ب ، ص ٤ ، والسياسة ١٣٢٥ أ ، ٣٢ – والاخلاق الى نيقوماخوص ١٩.٨ أ ، ١٦ ب ٢١ ، وهي مذكورة في تعليقات الترجمة الفرنسية طبعة Belles-Lettres ص ٣٨ – في ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي لكتاب فن الشعر هامش ص ٢٠ .

(٢) ارسطو : فن الشعر ١٤٥٠ أ ، ٢٣ – ٢٥ ، ويقصد ارسطو الحكايات التي لم يحسن أصحابها تركيب أفعالها فلا تشف عن عادات وخلق واضح من الناحية الفنية ، وحينذاك تكون المأساة معيبة فنيا ، ونستطيع أن نقرب مثلا في عصورنا للحكاية التي لا يعني فيها بالاخلاق بالروايات البوليسية . انظر :
W.K. Wimsatt : Literary Criticism, p. 37

(٣) الحكاية التي تعنى بالأفعال دون الخلق يمكن التمثيل لها بالروايات البوليسية ، ولذا فمرتبتها الفنية دون القصص الاخرى ، ويمكن ان توجد أخلاق بدون حكاية في سلسلة محادثات حوارية ، أو احاديث فردية يناجي بها الفرد نفسه مثلا . ولكن في العمل الفني الكامل تستلزم الحكاية الخلق . يقول هنري جيمس : « وما قيمة الخلق اذا لم يكن تخصيصا لحادثة من الحوادث ؟ : وما قيمة الحادثة اذا لم تكن تصويرا لخلق خاص ؟! لو أن امرأة أسندت يدها الى مائدة ، ونظرت الي نظرات خاصة ذات دلالة ، فتلك حادثة » . انظر :
Henry James : The Art of Fiction (New York 1941) p. 86.
وانظر المرجع السابق ، ص ٢٧ .

وتبين الحكاية عن الخلق بطريقة الخطة المرسومة من المؤلف في ترتيب الأفعال ، لا بطرق التصريح بالخلق : « وشبيه بهذا ما يقع في الرسم ، فلو أن رساما افاض في التلوين بأجمل الألوان بغير خطة مرسومة لجاء عمله ادنى منزلة وجمالا من رسام يرسم صورة تخطيطه » انظر : ارسطو : فن الشعر ١٤٥٠ ب ، ١ – ٢ .

(٤) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٠ أ ، ١٦ – ٢٢ .

(٥) نفس المرجع ١٤٥٠ أ ، ٢٩ – ٣٤ .

وحديثا في الحكاية يتطلب أن نتناول بحث نظريه الوحده العضويه سم اكتشفها أرسطو .

الوحدة العضوية للمأساة :

يجب ان تشمل المأساة على فعـل تام . والتام له بدايـة ووسـط ونهاية . وبهذه الاجزاء تكون المأساة موضوعا كاملا أي مستقلا بنفسه (١) . وتستلزم هذه الاجزاء تناسقا فيما بينها لتؤلف موضوعا . ويتطلب ذلك أن يكون كل جزء يؤدي ـ طبيعة ـ الى ما يليه حتى ، الخاتمة التي تأتيمنطقية لما سبقها . ولا يقصد أرسطو أن يتبع الشاعر قواعد منطقية جافة ،ولكنـه يسوق تفاصيل الحكاية بحيث تكون في قوة أقيسـة عامة على حسب الاحتمال أو الضرورة الفنية . وبعبارة أخرى : تكون أجزاء الحكاية فـي تفاصيلها وجملتها بمثابة حلقات متتابعة تقوم فنيا مقام الاقناع المنطقي ، عن طريـق الايحاء الفني والخيال المحكم . والأجزاء مختلفة في ذاتها ، أي أن كل جـزء يغاير الآخر ، ولكنها تتوارد على شد أزر النهاية والغاية منها على حسـب الملاحظة الصادقة للحياة من جهة ، وعلى حسب اختيار الاحداث المتجانسة في موضوع واحد سن جهة أخرى (٢) .

وتتوافر للمسرحيات هذه الوحدة ، فهي كالكائن الحي ذي الاعضاء ، وبهذا تتميز عن القصص التاريخية « التي لا يراعى فيها فعل واحد ، بـل زمان واحد ، اعني جميع الاحداث التي وقعت طوال ذلك الزمن لرجلواحد أو لعدة رجال ، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض الا عرضا . فكما أن معركة سلامين البحرية والمعركة التي خاضها القرطاجنيون في صقلية قـد

---

(١) نفس المرجع ١٤٥٠ ب ، ٢٥ ـ ٣٠ . ويتكلم ارسطو كذلك عـن تعـريف المجمـوع المتجانس الأجزاء الذي يكون وحدة عامة في كتابه : Physics 111,6 وكتـابـه : Metaphysics V, 26 انظر : W. K. Wimsatt, op. cit., p. 29-30

(٢) يشرح أرسطو في موضوع من كتـاب السياسة ما يفاد منـه أن الوحـدة تكـون قوية بقدر اختلاف الأجزاء في ذاتها ولكن مع تجانسها وتواردها على فعـل مشترك ، فقـوة حكومة من الحكومات مصدرها اختلاف كفاية كل عضو في ذاته مع تجانسهم واتساق جهودهم في عمل مشترك ، لان وحدتهم تتعلق بالكيف ، على عكس قوة كل وحدة من وحدات الجيش، اذ تكون اكثر كلما تشابهت كفاية أفرادها ، لانها تتعلق بالكم ، وواضح ان وحـدة الحكايـة تتعلق بالكيف لا بالكم ، انظر :
W. K. Wimsatt, op. cit. 31-52 — Aristotle : Politics, II, 2.

وقعتا في نفس الوقت (١) ، دون أن تهدفا الى نفس الغرض ، كذلك في تعاقب الأزمان ، غالبا ما يأتي حادث عقب آخر دون أن تكون بينهما رابطة (٢) » والفرق واضح طبعا بين وقوع الحوادث متوالية بعضها بعد بعض ، وبين ترتبها وتسلسلها تسلسلا طبيعيا بحيث يستتبع بعضها بعضا ، والفن في هذا مكمل للطبيعة ، اذ الواقع في الطبيعة تبدو كأنها سلسلة من الاحداث العارضة ، وهي بذلك تشبيه المأساة الرديئة (٣) . والشاعر يكمل هذا النقص بما يراعي من وحدة الفعل والحكاية على نحو ما بينا .

ومن الواضح أن لكل علم وحدة ، لأن مجرد كونه علما يستدعي وحدته. وكذلك الخطابة لها وحدتها أيضا . ولكن وحدة المأساة تفترق عن غيرها بأنها عضوية ، اي انها ذات أجزاء تؤلف فعلا واحدا تاما ، وأن هذه الاجزاء تكون « بحيث اذ نقل أو بتر جزء انفرط عقد الكل وتزعزع ، لأن ما يمكن أن يضاف أو لا يضاف دون نتيجة ملموسة لا يكون جزءا من الكل (٤) » .

وتقتضي الوحدة العضوية للمسرحية أن تكون المأساة خالية من الأحداث العارضة التي لا تمت الى الفعل في المأساة بسبب . وذلك بأن تكون كل حادثة – تذكر – لها مكانها بين الحوادث الاخرى ، بحيث تخطو فعل خطوة الى الامام ، أو تكشف عن نفوس الاشخاص في المسرحية . والا تمت عن ضعف المؤلف وكانت سببا في سقوط المأساة ، وأسوأ الخرفات (احفلها بالحوادث العارضة ، وأعني بالخرافة ذات الحوادث العارضة تلك التي تتوالى فيها الاحداث العارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة . ان أمثال هذه الحكايات انما يؤلفها الشعراء المتخلفون ، لانهم متخلفون (٥). على أن هذه الوحدة ليس معناها أن يكون موضوع المأساة شخصا واحدا . (لان حياة الشخص الواحد تنطوي على ما لا حد له من الاحداث التي لا تكون وحدة ، كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أحداثا لا تكون فعلا

(١) معركة سلامين انتصر فيها اليونانيون على الفرس عام ٤٨٠ ق.م . والمعركتان المذكورتان في النص وقعتا في يوم واحد على حسب هيرودتوس (م ٧ : ١٦٦) ، انظر هامش الترجمة الفرنسية السابقة الذكر لكتاب الشعر ، ص ٦٦ .

(٢) ارسطو : فن الشعر ١٤٥٩ أ س ، ٢٠ – ٢٨ .

(٣) أرسطو : ميتافيزيقيا ١٠٩ ب س ١٩ ، مذكورة في هامش الترجمة الفرنسية السابقة لكتاب فن الشعر لأرسطو ، ص ٤٣ .

(٤) فن الشعر لأرسطو ١٤٥١ أ س ، ٣٠ – ٣٥ .

(٥) نفس المرجع ١٤٥١ ب س ، ٣٢ – ٣٥ كذلك : R. S. Crane, op. cit., p 212

واحدا (١) ، فاذا كانت المأساة عن حياة شخص ، وجب على الشاعر أن يختار جزءا من حياته يكون فعلا تاما ، لا أن يقص كل حياته ، ثم يرتب هذه الاحداث المؤلفة للفعل ، فهو ميروس ، مثلا حينما الف أوديسيا (٢) » ، لم يرو جميع أحداث أودوسوس ، بل جعل موضوعها مخاطراته في عودته من حرب طروادة . وكذلك سوفوكليس في مأساة « أوديبوس ملكا » تناول فترة من حياة أوديبوس ، وهي التي كان فيها ملك طيبة وزوج جوكاستا ، حين اكتشف أنه ابن لايوس وقاتله ، وأن جوكاستا امه ، مما جعلها تقتل نفسها ، اما هو ففقأ عيني نفسه (٣) .

وينتج عن احكام هذه الوحدة ايضا أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها ، لا من تدخل الهي مثلا . ويعيب أرسطو لذلك على يوربيدس في مسرحيته : ميديا (٤) انه جعل ميديا تقتل عروس زوجها ووالد العروس ، ثم تقتل أولادها من زوجها ، وتهرب بعد ذلك في عربة مجنحة ، كما عاب على هوميروس انه جعل الالهة آتينية Athena تظهر في الياذته لتنصح اليونانيين بعدم العودة الى بلادهم (٥) .

وتقتضي الوحدة كذلك ان يكون للمأساة طول معلوم ، ولا سبيل الى تحديد هذا الطول ، ولكنه يكون بحيث تقوى « الذاكرة على وعيه بسهولة »،

---

(١) ارسطو : فن الشعر ١٤٥١ أ ، ١٦ ـ ٢٥ .

(٢) ننبه هنا تنبيها عاما يلحظ في كتب ارسطو وفي شواهدنا منها بعد : هو أن ارسطو حين يمثل في حديثه في المأساة بمثال من الملحمة ـ كما في استشهاده بأوديسيا هوميروس هنا ـ فانه يقصد الى أن القاعدة يجب ان تلحظ في كل من المأساة والملحمة .

(٣) من هذه الناحية الفنية كان ارسطو معجبا بهوميروس وسوفوكليس ، انظر المرجع السابق ١٤٥١ أ ، ٢٣ ـ ٢٥ .

(٤) ميديا Medea مسرحية ليوربيدس ظهرت عام ٣٤١ ق.م. هربت مديا مع زوجها الى « كورنتوس » بعد أن قتلت عمها من اجل زوجها . ثم أراد زوجها ان يهجرها ليتزوج بنت كريون حاكم كورنتوس . وحين وجدت نفسها دون اهل واصدقاء ووطن في بلد يهجرها فيها من ضحت من اجله ؟ فكرت في الانتقام . فخاف حاكم كورنتوس من انتقامها ، لانها ساحرة ، فحكم عليها وعلى اولادها بالموت ، ولكنها تمكنت من تنفيذ خطتها في دس السم لزوجها ، ثم قتلت اولادها عقابا لزوجها لتتركه بلا ولد يخلفه ، ثم لانه محكوم عليهم بالموت، ففضلت أن يموتوا بيدها !!

(٥) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٤ أ ، ٣٧ ـ ٣٩ ـ وباسم هذه القاعدة عاب الكلاسيكيون على موليير انه جعل الملك يتدخل في مسرحية تارتوف Tratuffe لحل عقدة المسرحية بعقاب تارتوف على خداعه .

و « يسمح لسلسلة من الاحداث ، التي تتوالى وفقا للاحتمال او الضرورة أن تنتقل بالبطل من الشقاوة الى النعيم ، أو من النعيم الى الشقاوة (١) » . ويعود ارسطو فيقارن المأساة من هذه الناحية بالكائن العضوي الحي :« فان الكائن العضوي الحي اذا كان صغيرا جدا لا يمكن أن يكون جميلا ، لأن ادراكنا له يصبح غامضا ، وكأنه يقع في برهة لا يمكن تمييزه فيها ، كذلك ان كان عظيما جدا بأن كان طوله عشرات الآلاف من الأقدام مثلا ، اذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر ، بل تند الوحدة والمجموع عن نظر الناظر (٢) . وفي هذا المدى المعلوم للمسرحية يجري الفعل ، وللمؤلف أن يعرض الحوادث التي يتركب من مجموعها الفعل في الزمان المقدر لها . ولكن المسرحية - بعامة - تختلف عن الملحمة في انها تنحو الى حصر الزمن المقدر للحوادث أن تجري فيه . وفي الواقع لم يضع أرسطو قاعدة لهذا الزمان ، وان كان قد ذكر ان الحوادث في المأساة « تجري في زمان مقداره دورة واحدة للشمس ، اولا لا تتجاوزه الا قليلا » وقد اعتد بأن هذا المقدار عادة ابتدعها المحدثون في عصره من الشعراء واقرهم عليها (٣) .

ولكي تتحقق وحدة الحكاية في المأساة يجب أن تكون بسيطة ، ويقصد ارسطو بالبسيطة تلك التي تكون فيها العقد - او النهاية - واحدة ، لا مزدوجة تنتهي بحلين . ويشيد أرسطو بالشاعر يوربيدس Euripides في انه يختم حكايته بحل واحد يحدث لابطال مآسيه ، يتحولون فيه من السعادة الى الشقاوة . ويأخذ على هوميروس في الأوديسيا انه عدد الحلول في آخر محلمته ، فجعلها تتفاوت بين السعادة والشقاوة . السعادة في مصير أوديسيوس وتعرف امراته بنيلوب عليه والشقاوة لمنافسيه الذين كانوا يتنافسون في ارضاء امراته الوفية ليظفر كل واحد منهم بها في غيبته (٤) ، ويذكر ارسطو مع ذلك أن بعض النقاد يفضل المأساة التي يزدوج فيها مجرى الحوادث بحيث تنتهي بحلين ، ويرى أن هذا التفضيل

---

(١) أرسطو : فن الشعر ١٤٥١ أ ، ٥ - ٦ ، ١٣ - ١٥ .

(٢) المرجع السابق ١٤٠ ب ، ٣٣ - ١٤٥١ أ س ٥ ، وهذا هو اصل وحدة الزمان التي اصبحت قاعدة مرعية الجانب عند الكلاسيكيين ، وقد ثار عليها الرومانتيكيون وقضوا عليها .

(٣) فن الشعر ١٤٥٣ أ ، ١٢ - ٣ ، ٢٥ - ٣٠ .

(٤) المرجع السابق ، الموضع نفسه .

في غير موضعه ، لانه يضعف روح المأساة ، ويجعلها قريبة من الملهاة ، وتتوزع بهذا الازدواج مشاعر الجمهور (١) . ويرى أرسطو أن بعض مؤلفي المأساة يلجأون الى هذا النوع ارضاء للجمهور ذي الذوق الضعيف ، فلا استطاعة له على تقويم المواقف الفنية الرفيعة التي تثير الاضطراب في نفسه (٢) ، فيستمال بمسرحيات تتعدد فيها الحلول لترضي ذوقه .

واذا كان ارسطو قد قرر أن الحكاية يجب أن تكون بسيطة في المأساة الرفيعة ، فانه يقرر كذلك أن الفعل ــ الذي هو موضوع الحكاية ــ ذو اجزاء بطبيعته ، وهي الاحداث الجزئية المرتبة التي يتكون من مجموعها الفعل التام . وفي مجرى هذه الاحداث لا بد من تغير مصير البطل بانتقاله من حال الى حال مخالفة في آخر المسرحية . والفعل قسما : بسيط ومركب ، فالبسيط ما يحدث فيه هذا التغير بدون تحول péripétie ولا تعرف reconnaissance . والمركب هو ما يحدث فيه هذا التغير بفضل التعرف او التحول او كليهما معا . « وهذان الامران (التعرف والتحول) يجب أن يتولدا من تكوين الحكاية نفسها ، بحيث يصدران عن الوقائع السابقة صدورا ضروريا او احتماليا (٣) » .

ويستفاد من ارسطو ان للحكاية في المأساة خمسة اجزاء : التحول ، والتعرف ، والعقدة ، والحل ، وداعية الألم .

والتحول : Péripétie يتجاوز مجرد تغير مصير البطل ، لانه تحول الفعل الى نقيضه ، بالانتقال من السعادة الى الشقاوة أو العكس ، ويقصد به تغير مجرى الحوادث من الضد الى الضد ، وهذا التحول يقع نتيجة

---

(١) فن الشعر لأرسطو : ١٤٥٣ أ ، ٢٥ ، ٤٠. وكان هذا الازدواج مألوفا في مسرحيات الرعاة في عصر النهضة واوائل العصر الكلاسيكي ، ونضرب لذلك مثلا مسرحية الرعاة Les Bergeries — الشاعر الفرنسي راكان Racan وهذا الازدواج موجود في بعض مسحيات كورنـي Corneille — مثل مسرحية الرصيفة Le Suivante ومسرحية اجيزيلا Agésila

(٢) لعل أحمد شوقي لجأ الى هذا النوع من الحلول في مآسيه ليرضي ذوق الجمهور المصري آنذاك حين الف مسرحياته ، ، مثل مسرحية مصرع كليوباطرا التي يزدوج فيها الحدث في أنطونيوس لكليوباطرا من ناحية ، وحب حابي لهيلانة من ناحية اخرى .

(٣) انظر آخر الفصل العاشر من كتاب فن الشعر لأرسطو .

الحوادث السابقة احتمالا أو ضرورة . ففي مسرحية « أوديبوس ملكـا » لسوفوكليس Sophocles كان أوديبوس ملكا على طيبة، وزوجا ليوكاستة، وكان بصـدد البحث عـن قاتـل لايـوس ملك طيبـة السابق ، دون أن يدري أنه كان أباه ، ودون ان يعلم أنه هو الذي قتله ، فوصل في هذه الأثناء رسول من كورنثوس يخبره بوفاة ملكها بوليبيوس Polibus ، ويبشره بأن اهل تلك المدينة قد اختاروه ملكا عليها . على أن أوديبوس يخاف نبوءة الكاهن له بأنه سيتزوج بأمه ، فيتردد في الرجوع الى كورنثوس . ولكـن الرسول يخبره بأنه ليس ابن بوليبيوس ، لانه (الرسول) هـو نفسه الـذي اخذه من احد الرعاة وقدم به الى بوليبيوس وامرأتـه ميروب Merope وكان الرسول يقصد الى ان يسر بكلامه أودبيوس ، ويطمئنه من جهة امه ، ولكن هذا الراعي العجوز قد استدعي فكشف لأوديبوس عن حقيقة امره ، وانه ابن لايوس ، وأن امه هي يوكاسته التي هي زوجه الآن . فكانت نتيجة كلام الرسول أن انتقلت حال أوديبوس من الضـد الـى الضـد ، فقتلت جوكاسته نفسها ، وسمل أوديبوس عينيه (١) .

والتعرف : انتقال من الجهل الى المعرفة ، يؤدي الى الانتقال اما من الكراهية الى المحبة ، او من المحبة الى الكراهية . ويتم التعـرف احيانـا بعلامات خارجية أو جسمية ، مثل تعرف مربية أودوسوس عليه بوساطة الندبة التي رأتها فيه وهي تغسل قدميه . وقد يتم التعرف عن طريق مـا يرتبه الشاعر من احداث ، كما في مسرحيـة : افيجنيا بـين الطوريـين ليوربيدس Iphigenia in Tanris : « وهي فتـاة في ريّق العمر ، تقتـاد لتنحر قربانا ، فتخطف من المذبح على غير علم من الكهنة المضحين، ويذهب بها الى بلد آخر جرت العادة فيه بنحر الأجانب وتقديمهم قرابين لاحـدى الآلهات ، ووكل اليها أمر هذه المهنة ، تقديم الذبائح ، وحدث بعد حين ان قدم أخوها » . وكان قد تعرف اليها من قبل بوساطة رسالة ارسلتها اليه، ولكنها لم تكن تعرفه بعد . « فلما وصل ، وقبض عليه ، وهمت الكاهنـة بنحره قربانا للآلهة ، كشف الاخ عن حقيقة نفسه ... وكان هـذا الكشف سببا في نجاته (٢) » . وأنواع التعرف كثيرة (٣) ، ولكن افضلها هو ذلك

---

(١) انظر فن الشعر لارسطو ١٤٥٢ آ ، ٢٥ ـ ٢٩ .
(٢) انظر فن الشعر لارسطو ١٤٥٢ ب س ٦ ، ١٤٥٤ ب س ٣٢ ، ١٤٥٥ ب ، ٣ـ٨ .
(٣) راجع الفصل السادس عشر من فن الشعر لارسطو .

الذي يستنتج من الوقائع نفسها حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتلملة (١) » . وذلك كما في مسرحية « أوديبوس ملكا » السابقة .

واجمل انواع التعرف هو التعرف المصحوب بالتحول كما في المسرحيتين السابقتين (٢) . والتعرف قد يزيد الحوادث تعقيدا ، وبخاصة في أول المسرحية . وقد يقترن بالتحول فيكون افضل انواع التعرف كما سبق .

والعقدة . هي الجزء من المأساة الذي يسبق الحل ، وقد يبدأ بالمسرحية(٣) وأحيانا يفترض وجوده قبلها (٤) ، وتستمر العقدة حتى الجزء الاخير الذي منه يصدر التحول من السعادة الى الشقاوة او العكس .

والحل يبتديء ببداية هذا التحول حتى النهاية ، فيبتديء في مأساة اوديبوس ــ مثلا ــ بمقدم الرسول حتى نهايتها كما مر (٥) .

وداعية الالم Pathos . وهي الفعل الذي يهلك او يؤلم ، وما الى ذلك مما تسوقه المصائر ويكون مثار الرحمة ، مثل صنوف المرض والموت ، وقلة الاصدقاء أو فقدهم ، والابتعاد عنهم ، ومأتى الشر من حيث ينتظر الخير ، ووصول الخير بعد فوات الاوان ، كأن يصل الى امرىء قبيل موته او بعده (٦) ، وقد يعرض المؤلف هذه الفواجع على المسرح أمام النظارة ، او يجعلها تحدث خارج المسرح على أن تحكي قصتها فيها (٧) ، ولداعية الألم صلة بمفهوم الخطأ ، او ما يسمى باليونانية : هامارتيا ، ولهذا الخطأ صلة وثيقة بمعنى الخلق عند ارسطو ، ولهذا سنشرحه عندما نتحدث في الخلق .

وقد رأينا كيف كانت وحدة الفعل في المأساة محور الأفكار الفنية التي ادلى بها ارسطو ، وهو في كل ذلك ينظر الى المأساة ــ كما سنرى بعد ــ نفس

---

(١) المرجع السابق ١٤٥٥ أ ، ١٦ ــ ٢٠ .
(٢) نفس المرجع ١٤٥٢ أ ، ٣٠ ــ ٣٥ .
(٣) يغلب هذا على المسرحيات الرومانتيكية ، ومثلها مسرحيات شكسبير .
(٤) ويغلب هذا النوع في الكلاسيكية .
(٥) نفس المرجع ١٤٥٥ ب ، ٢٥ ــ ٣٠ .
(٦) أرسطو : فن الشعر ١٤٥٢ ب س ١٠ وما يليه ــ وكذا الخطابة جـ ٢ ١٣٨٦ أ ، ٤ ــ ١٦ .
(٧) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٣ ب س ٢٨ ــ ٣٤ ، والرومانتيكيون يفضلون في مسرحياتهم الحالة الاولى ، ومثلهم شكسبير ، والكلاسيكيون يفضلون الحالة الثانية .

النظرة له في المسرحية والملحمة عامة ـ بوصفها جميعا كائنات حية . وفي الحق كان اكتشاف ارسطو لفكرة الوحدة العضوية خطيرا عظيم الأثر . فالمأساة كالكائن العضوي ذات أجزاء ، لكل جزء منها مكانة ، اذا اختل او نقل انفصمت الوحدة ، وضاع العمل الفني كله ، وتعذر عليه اداء وظيفته . وقد أثر ارسطو بهذا الكشف في ادراك الوحدة العضوية للعمل الأدبي ، مما كان دعامة لمن تكلموا عن هذه الوحدة في القصيدة أو في مختلف الأجناس الأدبية بعده (١) . وكما كانت لأرسطو الأصالة في هذه النظرة الى الوحدة، كان له الفضل كذلك في اقرار وظيفة المأساة بوصفها كائنا عضويا يوفق بين مقوماته العضوية ووظائفه الاجتماعية ، وفي هذا ينحصر حديثه عن الأخلاق في المأساة كما سنرى .

٢ ــ الأخلاق في المأساة :

يجب أن نلحظ ــ ابتداء ــ أن أرسطو يعني بالخلق ، لا من الوجهة الأخلاقية ، ولكن من حيث وظيفته الفنية المتصلة ــ ضرورة ــ بما سبق أن تحدثنا عنه في الممكن والمستحيل والمحتمل ، والمتأثرة طبيعية بالعادات والتقاليد المتبعة لدى ذلك الجمهور كي ينتج العمل الفني أثره . ولكن صلتها أوثق بالخطأ وبالدلالات الأدبية وطبيعتها غير المباشرة في الأدببعامة. وفي هذا الجانب تظهر أصالة ارسطو وريادته العالمية . وهو فيه يفترق جوهريا عن أستاذه أفلاطون . ولهذا كان علينا أن نتحدث هنا في معنى الخلق وما اشترطه أرسطو فيه ، ثم في الوظيفة الفنية للدلالة الخلقية في المأساة وطبيعة هذه الوظيفة ، كي نتبع الأمرين السابقين بشرح نظرية التطهير عند أرسطو ، لاتصالها الوثيق بالمسألتين السابقتين .

١ ــ يقصد ارسطو بالخلق : « ما يرسم طريق السلوك في المأساة ، وهو ما يختاره المرء اذا ما اشكل الأمر أو يتجنبه (٢) والأقوال ــ مثل الأفعال ــ تدل على سلوك محدود ، ان كان حميدا ، كان الخلق حميدا (٣).

---

(١) انظر :

J. Hardy: préface de la traduction de la poétique d'Artistote p. 14-15.

وسنتحدث عن الوحدة العضوية في القصيدة والقصة والمسرحية الحديثة في الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٢) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٠ ب س ٩ ــ ١٠ .

(٣) نفس المرجع ١٤٥٤ أ س ١٨ ــ ١٩ .

ويرى ارسطو أن الفعل الأساسي في المأساة يجب أن يكون نبيلا ، فيكون أبطال المسرحية على خلق كريم . لان غاية المأساة خلقية (١) في جوهرها . ولكنه لا يرى بأسا من الاستعانة بأشخاص ثانويين سيئي الخلق ، يفيد تصويرهم في احداث الأثر « التراجيدي » ، على شرط أن تدعو الضرورة الفنية الى تصويرهم (٢) . فاذا لم تدع الضرورة الفنية الى تصوير الخساسة كانت عيبا ، كما في شخصية منلاوس Menelaus في مسرحية أورسطس (٣) Oreatos للشاعر اليوناني يوربيدوس (٤) Euripides

والى هذا النبل في الخلق يشترط كذلك التوافق ، وهو انطباق صفات الشخصية مع خلقها الأصيل . « فيمكن للشخص أن يتسم بسمة الرجولة. ولكن لا يتفق مع طبيعة المراة أن تكون كذلك » . وكذلك طبيعة الشيخ والشاب والسيد والمولى مما يختلف فيه عصر عن عصر ، ولكنه يجب أن يراعى في العمل الأدبي .

---

(١) تاثر بهذا المبدا الكلاسيكيون ابلغ التاثر ، انظر كتابنا : « الرومانتيكية » ص ٨ ـ ٩ ، وقد ثار عليه الرومانتيكيون ، ولكن لم تكن غايتهم الدعوة الى الشعر ، بل وقف المجتمع على ضحاياه نتيجة لنظمه الفاسدة ، (انظر كتابنا : الرومانتيكية الفصل الاول من الباب الثالث) . كما ثار عليه كذلك الواقعيون والرمزيون والوجوديون ، لا دعوة منهم الى الخلق الفاسد كما قد يتوهم ، ولكن للوقوف على حقيقة الانسان في الكون ، ففي تصويره على حقيقته تنوير للوعي العام ، وعلى أساس هذا الوعي ، على مرارته ، تكون محاولات الاصلاح لدى المتفائلين من هؤلاء .

(٢) ترى امثلة كثيرة لهؤلاء في مسرحيات شكسبير .

(٣) ملخص هذه المسرحية ان اورسطس ـ بعد أن قتل امه كليتمنسترا Clitmnestra انتقاما لأبيه اجا ممنون ، لان هذه كانت قد قتلته بعد عودته من طروادة لانها احبت آخر . يبدو في أول المسرحية انه قد استولى عليه السعار على أثر الانتقام، ولكن الكترا Electra تحنو عليه وتعزيه ، وكان الحكم عليهما بالموت متوقعا جزاء جريمتهما ، واذا منلاوس يظهر عائدا مع هيلين من طروادة ، فيذهب اليه اورسطس يحتمي به على اساس انه اخذ بثار اجا ممنون اخ منلاوس ، ولكن منلاوس يظهر بمظهر الجبان ، ويصدر الحكم بالاعدام . ويتآمر أورسطس واخته على قتل هيلين مصدر كل هذه الفواجع ، يساعدهما في ذلك بيلادس pylades الاخ الوفي لأجا ممنون ، لكن هيلين تختفي لا يدري الى اين ذهبت . فيحاولون الاحتماء مرة ثانية بمنلاوس مهددين اياه بقتل ابنته هرميونه Hermione ويحل الموقف المختلط بظهور الاله ابولو يأمر بالسلام ، ويبين ان هيلين قد رفعت الى السماء . وهذه المسرحية مطابقة للاساطير اليونانية . وهذا ما يشفع ليوربيدس في أنه حل العقدة بطريق التدخل الالهي .

(٤) فن الشعر لأرسطو ١٤٥٤ أ ، س ٢٧ ـ ٣٠ ، ١٤٦١ ب س ١٨ ـ ٢٤ .

وثالث هذه الشروط المشابهة، اي التشابه العام فيتصوير الشخصية في المسرحية كما وردت في الأساطير او التاريخ ، مع ملاحظة حرية الفنان في اختيار الحوادث وترتيبها ترتيبا ضروريا او احتماليا ، بحيث تؤدي الى نتيجة انسانية كليا لا فردية خاصة على نحو ما مر (١) .

ورابعها : الثبات : « وحتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافىء (منطقي) مع نفسه ، وكان هذا هو خلقه ، وجب أن يظل دائما غير متكافىء ... وعلى عدم الثبات نذكر شاهد افيجينيا في أوليس (٢) Iphigenia at Aulis لان افيجينيا الضارعة لا تشابه مطلقا افيجينيا كما تظهر من بعد في مجرى المسرحية » .

والشرط الأخير يتصل بالاقتناع الاحتمالي ومقدرة الشاعر ، كما سبق أن تحدثنا في ذلك (٣) كما أنه يتصل بالوظيفة الفنية للخلق ، فيما سماه ارسطو : الخطأ .

٢ ــ الخطأ أو الهامارتيا : هنا يظهر اهم ما امتاز به ارسطو من أصالة في فهمه لوظيفة الاب الخلقية ــ حتما على استكمال الأسس الفنية . وارسطو في هذا الأمر يناقض تماما أستاذه أفلاطون ، اذ انه لا يعبأ بالدلالة المباشرة كما حفل بها أستاذه (٤) .

وعنده أن أثر المأساة محصور في اثارة الرحمة والخوف ، وفي هذه

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٥٠ .

(٢) آخر مسرحية ليوربيدس ، تركها غير كاملة عند موته ، وربما يكون ابنه هو الذي اكملها ، وموضوعها التضحية بافيجينيا في اولس ، وفيها يظهر اجا ممنون والدها مترددا بائسا . قد أرسل الى افيجينيا ــ على حسب امر منلاوس ــ موهما اياها آن حضورها لديه كي يزوجها من اخيليوس Achileus الذي لم يكن يعرف شيئا عن الموضوع (والحقيقة انه أرسل اليها ليضحي بها تخفيفا لغضب الآلهة الذين أرسلوا رياحا معوقة لابحار الاسطول اليوناني الى طروادة) ، ثم عاد فأرسل امرا آخر الا تحضر مع رسول علم به منلاوس فاوقفه . فحضرت افيجينيا مع أمها كليتمنسترا ، وندم بعد ذلك منلاوس على ما اتى من حيلة ، وأبدى استعداده أن يسلم الحملة لغضب الآلهة . ولكن اجا ممنون يخاف غضب الجيش . ويعلم اخيليوس انه اتخذ طعمه للايقاع بافيجينيا ، فيعتزم في شجاعة الدفاع عن الفتاة البريئة . وتضرع افيجينيا ضراعة تثير الشفقة لتبقى على حياتها ، ولكنها بعد ذلك تسمو الى مستوى ما ندبت اليه من شرف انقاذها لوطنها ، فتسير الى الموت في شجاعة . (قد فدتها الالهة ديانة بظبي ، ونقلتها الى طوري حيث صارت كاهنة) .

(٣) ص ٥٣ ــ ٥٥ من هذا الكتاب .

(٤) انظر هذا الكتاب ص ٦٩ .

الاثارة يظهر فضل المأساة على الملحمة ، على حين ان افلاطون حمل على المأساة من حيث اثارتها للقلق والاضطراب الناشئين عن اثارتها للرحمة والخوف في تصوير مصائر الأبطال (١) . ذلك أن أرسطو ينظر في العمل الأدبي الى الأثر الناتج ، لا الى الأثر المباشر .

ولم يذكر ارسطو اثارة شعور الخوف والرحمة حين تحدث في الملحمة، لأن الملحمة تثير ــ بخاصة ــ الشعور بالاعجاب (٢) بأبطالها ، على حين قصر ارسطو شعور الخوف على المأساة وحدها . فيرى أرسطو ان المأساة «يجب ان تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة ، لان هذه هي خاصة المحاكاة التي من هذا النوع (٣) . . » . ويشرح ارسطو بعد ذلك طبيعة المشاعر التي تثيرها المأساة بتحديد خواص شخصياتها . فعلى الرغم من انه يشترط في شخصيات أبطال المأساة نبل الخلق ، ولا يجيز عرض الشخصيات الشريرة الا اذا كانت ثانوية ودعت الضرورة الفنية لعرضهم ، فانه مع ذلك يقصي الشخصيات الرئيسية الخيرة والشريرة من المأساة ، ردا على أستاذه أفلاطون الذي عاب المأساة من هذه الناحية . هذا والشخصيات التي يتصور عرضها في المأساة قسمان : خيرة وشريرة ، كما أن مصير كل منهما اما الشقاء واما السعادة . فالصور اربع : اما انتقال الشخص الخير الى السعادة فواضح انه لا يثير خوفا ولا رحمة ، على الرغم من انه يرضى عاطفة محبة الانسانية والعدل ، ولكنه في ذاته غير مأسوي ، بل ملحمي في جوهره . ولهذا حذفه ارسطو ولم يذكره .

بقي ، اذن ، الشخص الخير الذي ينتقل من السعادة الى الشقاوة ، والشرير الذي ينتقل اما الى السعادة واما الى الشقاوة . ويرى ارسطو ان انواع هذه الشخصيات جميعا لا مكان لها في المأساة . وأساس ذلك ــ عنده ــ ما اختصت به المأساة من اثارة شعور الخوف والرحمة. والخوف أساسه حدوث الكوارث لمن يشبهوننا ، والرحمة أساسها البائس غير

---

(١) هذا اثرها الأدبي المباشر الذي قامت به المأساة في نظر افلاطون . على حين عدت متخلفة عن المأساة بسببه في نظر ارسطو .

(٢) أرسطو : فن الشعر ، الفصل الثالث عشر ١٤٥٢ ب س ٣٠ وما يليه .

(٣) هذا الكتاب ص ٣٢ ــ ٣٣ ونظرة افلاطون هذه قد تجاوزها النقد العالمي الآن كما نبهنا ، وسيزداد هذا وضوحا بما سنذكر في فلسفة النقد الحديث والمذاهب الادبية في الباب الثالث : الفصل الاول والاخير .

المستحق لبؤسه (١) . فانتقال الخير الى الشقاوة لا يثير خوفا ولا رحمة ، بل يثير النفور والاشمئزاز ، وكذلك ــ ومن باب أولي ــ انتقال الشرير الى السعادة . اما انتقال الأشرار الى الشقاوة فقد يرضي عاطفة محبة الانسان، شأنه شأن القسم الذي لم يذكره ارسطو ، ولكنه لا يثير الخوف ولا الرحمة . يقول أرسطو : « .. فمن البين اولا انه يجب الا يظهر فيها (في المأساة) الأخيار متنقلين من السعادة الى الشقاوة (فهذا مشهد لا يثير الخوف والرحمة ، بل يثير الاشمئزاز) ، ولا الأشرار متنقلين الى السعادة (فهذا ابعد الامور من طبيعة المأساة ، لانه لا يحقق أي شرط من الشروط المطلوبة فلا يوقظ الشعور الانساني ولا الرحمة ولا الخوف) ولا اللئيم العنصر يهوي من السعادة الى الشقاوة ، فمثل هذا قد يثير عاطفة محبة الانسانية (٢) ، ولكنه لا يثير الرحمة ولا الخوف أبدا (٣) » .

فاثارة الشعور المأسوي انما يكون بتراسل المشاعر بين الجمهور والشخصيات الأدبية في المأساة . وبهذا التراسل يثار شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه ، وشعور الرحمة لحدوث الكوارث له في حين هو يشبهنا ، فجزاء هذا البائس غير عادل (أي لا خلقي) ، ولكن أثره ــ في نفس القارىء أو المشاهد المسرحية ــ خلقي ، عن طريق توحد الجمهور مع الشخصيات في المشاهد . فينتج عن هذا التوحد المثير للخوف والرحمة « حكم فكري » يصدر عن المشاعر التي تثيرها بنية الحكاية وشخصياتها فنيا . وهذا هو الجانب العقلي المتسق مع ما يثار في المأساة من شعور . فليس في المأساة اضطراب ولا بلبلة للخواطر كما زعم أفلاطون ، أو ترضية لها ــ كما في الموقف الملحمي لدى الجمهور الملحمي ــ ولكن فيها اثارة من جانب فكري به ينتج عن الجزء اللاخلقي تطهير خلقي ، على حسب ما سنشرح في نظرية التطهير بعد قليل .

وبعد أن ابعد ارسطو الشخصيات الشريرة والخيرة من المأساة كما وضحنا ، أخذ يحدد صفات البطل الذي يجب أن تصوره المأساة ، قائلا : « ... بقي ــ اذن ــ البطل الذي هو في منزلة بين هاتين المنزلتين . وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل من جهة ، ولكنه من جهة أخرى

---

(١) فن الشعر ١٤٥٣ أ س ٤ ــ ٦ .
(٢) Philanthropic
(٣) فن الشعر ١٤٥٣ أ ــ ١٤٥٢ ب س .

يعاني تغير مصيره الى الشقاء ، لا للؤم فيه وخساسة ، بل لخطأ ارتكبه ، ويكون ممن ذهب سمعهم في الناس وترادفت عليهم النعم (١) » .

وهذا الخطأ ــ أو ما يسمى باليونانية : هامارتيا ــ أهم خاصة للبطل في المأساة عند أرسطو ، فبطل المأساة انسان من الناس ، يعاني اكثر من غيره ، وهو يشبهنا بعامة ، فلا يعلو علينا كثيرا ، فيثير ما يصيبه من سوء تقززا واشمئزازا ، ولا يكون عاديا جدا فلا نهتم بعرض أعماله علينا في المأساة . على انه يفهم ــ من نهاية النص السابق ــ ان بطل المأساة يكون أقرب الى الأعلى منه الى الشخص الوسط ، ولكن ارسطو لا يعتد بهذا قاعدة جامدة (٢) ، يقرر فيه ما هو متبع عادة في ادب قومه . ولا يأبى بعد ذلك التجديد في هذا الأمر ، بل يحث الشعراء عليه . ويضيف أرسطو ــ لتحديد معنى الخطأ وتوكيده ــ قوله : « وان يكون ثمة تحول من السعادة الى الشقاوة ، لا من الشقاوة الى السعادة ، تحول لا ينشأ من اللؤم والخساسة (في طبع البطل) ، بل عن خطأ شديد يرتكبه بطل مثل الذي ذكرنا (اي شبيه بنا) ، أو خير منه ، لا أسوأ (٣) » .

ودون أن نخوض في تفاصيل (٤) بحوث طويلة لتحديد ما يقصده ارسطو من معنى الخطأ ، نذكر نتيجة تلك البحوث ، وهو أن الخطأ ــ عند أرسطو ــ ليس سوى الجهل بالمبادىء الخاصة ، لانها هي التي تستحق الرحمة والتسامح . كأن يريد المتسايف أن يمس جسم قرينه بسيفه ، فيقتله، وكمن يرى في امرأته أنها خائنة له فيعاقبها قبل أن يتثبت من اثمها ، ثم تظهر براءتها ، وكمن لا يعرف شخصية من ينازله من قريب أو صديق ، فيسبب له فجيعة ، أو يحاول أن يرتكبها ، ثم يعرف حقيقة شخصيته ، وهذه أمثلة يذكرها ارسطو في كتابه : أخلاق نيقوماكوس (٥) ، وهي تنطبق تماما على الشخصيات المأسوية التي ذكرها أرسطو في : فن الشعر . فهذه الشخصيات ترتكب خطأ ولا ترتكب خطيئة ، وفيها نقص ولكنه ليس نقيصة . وخاصة هذا الخطأ انه يرتكب عن غير وعي به ، أو يهم الشخص

---

(١) فن الشعر ، الفصل الثالث عشر ١٤٥٣ ا س ٧ وما يليه .

(٢) فن الشعر ١٤٥٣ ا س ١٩ ، ١٤٥٤ ا س ٩ وما يليه .

(٣) فن الشعر : ١٤٥٣ ا س ١٣ وما يليه .

(٤) وقد لخصنا هذه البحوث في محاضراتنا في المعهد العالي للدراسات العربية في العام السابق ، انظر كتابنا : المواقف الادبية ص ٤٠ ــ ٤٣ .

(٥) Aristotle : Nichomachean Ethics, 110 g p. 35, Illob, 18-27.

ارتكابه ثم يعلم فيقلع . وبذلك تثار الرحمة والخوف على السواء . وانما يتوفر ذلك في الحكاية ذات الحدث المركب ، أي التي تحتوي على تحول وتعرف في معناهما السابق الشرح ، ومع انها ذات حكاية بسيطة ، أي تنتهي بحل واحد (١). وهذا النوع من المسرحيات هو الذي يفضله أرسطو.

اما الحكاية ذات الحدث البسيط ـ اي التي تخلو من التحول والتعرف ـ فان الخطأ فيها يتجاوز المعنى ليصبح خطيئة خلقية ، ونقيصة، ويثير من الخوف أكثر مما يثير من الرحمة ، وذلك كما في مسرحية : ميديا (٢) ، للشاعر اليوناني يوربيدس . وهي من نوع المسرحيات التي لا يفضلها ارسطو . وذلك ان ارسطو يفصل الخطأ غير الواعي . وهذه اهم خاصة للمأساة اليونانية وحدها ، وهي خاصة قضي عليها تماما في الكلاسيكية ، كما سنشرح في فصل المسرحية الاخير من هذا الكتاب ، اذا اصبح الخطأ في المسرحية الكلاسيكية ـ وما تلاها ـ واعيا كل الوعي .

وفي ضوء ما سبق ، يرتب أرسطو صنوف الخطأ (الهامارتيا) في المأساة ، متدرجا من الأدنى الى الأعلى منزلة من وجهة نظره الفنية ، واساس تفضيله يدور حول وعي الاشخاص بما تفعل أو انعدام ذلكالوعي.

فالفعل يمكن ان يجري على نحو ما فعل القدماء من الشعراء ، فيكون الاشخاص على علم ووعي ، كما فعل يوربيدس حين مثل ميديا وهي تقتل اولادها ، ويمكن أن يرتكب الاشخاص المنكر ، ولكنهم يرتكبونه ، وهم لا يعلمون ، ثم يعرفون وجه القرابة فيما بعد ، مثل الذي وقع في أدويبوس لسوفوكليس (٣) .

« وثمة حالة ثالثة : وذلك ان الشخص في اللحظة التي يتهيأ فيها ان يرتكب ـ جهلا ـ فعلا لا مرد له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه .

« واقل هذه الأحوال حظا من الجودة حال الشخص الذي يعلم ويهم

---

(١) هذا الكتاب ص ٦٦ ـ ٦٨ .

(٢) ص ٦٣ ـ ٦٤ من هذا الكتاب . على ان ميديا ارتكبت آثامها مدفوعة بدوافع قوية، لانها وفت لزوجها : ياسون ، وضحت في سبيله بوطنها وأهلها ، ثم يهجرها الى بلد ليس لها فيه احد ، وهي ذات نوازع انسانية حتى في ميولها الوحشية حين ترضي اثرتها ، لانها السبيل للخروج من المأزق من جهة نظرها هي . فهي تستحق شيئا من العطف ، وتثير الرحمة أقل مما تثير الخوف وليس في نوازعها الشيطانية خساسة .

(٣) ص ٦٤ من هذا الكتاب .

بالتنفيذ ثم يمتنع ، فانها تثير الاشمئزاز ، ويعوزها طابع المأساة ، لانها خالية من الفواجع ، ولهذا لا نرى شاعرا يقدم لنا موقفا كهذا (١) ، او لا نجده الا نادرا ، مثل موقف هيمون بازاء اكريون فيمسرحية «انتيجونه..».

وخير الحالات هي الحالة الاولى من الحالات الأربع السابقة . ثم التي تليها على الترتيب السابق (٢) .

فالخطأ ــ او الهامارتيا ــ روح الحكاية في المأساة وجوهرها ، وفي الحق لم ينص ارسطو على ان الهامارتيا جزء من الحكاية البسيطة في المأساة . (اي ذات الحل الواحد) . والتي يكون فيها الحدث مركبا . (اي مشتملا على التحول والتعرف) ــ ولعله لم ينص على ذلك لان الهامارتيا ــ الخطأ ــ قد يسبق حدوثها بدء عرض المسرحية ، كما فيمأساة أوديبوس ملكا ، اذ تبدأ المأساة بعد أن قتل أوديبوس اباه وتزوج بأمه ، وعلى اي حال لا بد من الاعتداد بها جزءا جوهريا من الفكرة .

ويجب أن يكون منشأ الخوف والرحمة ترتيب الحوادث اولا ، ولا مانع مع ذلك من أن يستعان في هذه الاثارة بالمنظر المسرحي . واثارتهما بطريق الحوادث افضل وهو من عمل فحول الشعراء. فتكون للحكاية نفسها اثرها في احداث الخوف والرحمة بمجرد سماعها ، دون حاجة الى عرضه على المسرح . اما احداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحي وحده فأمر بعيد عن الفن ، ولا يقتضي غير وسائل مادية . اما أولئك الذين يرومون عن طريق المنظر المسرحي أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف ، فلا شأن لهم بالمأساة ، لان المأساة تستهدف جلب اية لذة كانت ، بل اللذة الخاصة بها. فلما كان الشاعر يجب ان يجتلب اللذة التي تهيئها الرحمة والخوف بفضل

---

(١) وفي هذه المسرحية ان اكريون حاكم طيبة حرم دفن بولينيكس اخ انتيجونه وجعل عقاب من يدفنه الموت ، فتحدته في هذا الخطر انتيجونه ، ودفنت اخاها ، ثم دافعت عن نفسها امام الملك باسم الشريعة الالهية التي لا سلطان امامها للقوانين الفانية ، ولكن الملك عاقبها بالسجن في كهف . ويثور على هذا العقاب هيمون ابن اكريون ، لانه كان قد خطب انتيجونه عن حب لها . فيهدد اباه بانه سيقتل نفسه مع حبيبته . وكان احد الحاضرين قد خوف اكريون من عاقبة عصيانه لشرائع الآلهة ، فيسرع اكريون الى الكهف الذي سجنت فيه انتيجونه ، فيرى ابنه هيمون محتضنا جثتها ، لانها كانت قد قتلت نفسها . وحين يرى الابن اباه ، يحاول أن يطعنه بالسيف ، ولكنه يخطئه ، فيقتل بالسيف نفسه ، ويعود الاب الى القصر ليجد امراته يوروديكيس قد قتلت نفسها .

(٢) انظر كتاب : فن الشعر ، ١٤٥٣ ب س ٢٨ ــ ١٤٥٤ آ .

المحاكاة ، كان البين أن هذا التأثير يجب ان يصدر عن تأليف الاحداث (١) .

ويحدد ارسطو طبيعة الأحداث التي تثير الرحمة والخوف ، فيرى أنها لا يصح أن تقع بين عدو وعدو ، فانها لا تثير الرحمة الا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب، وكذلك اذا جرت بين من ليسوا بأصدقاء ولا اعداء، أما في جميع الأحوال التي تنشأ فيها الحوادث الدامية بين أصدقاء ، كأن يقتل اخ أخاه أو يوشك أن يقتله ، أو يرتكب في حقه شناعة من هذا النوع، وكمثل ولد يرتكب الاثم في حق ابيه ، أو الأم في حق ابنها ، او الابن في حق أمه ، نقول ان هذه الأحوال هي التي يجب البحث عنها (٢) » .

وفيما سبق اتضح ارتباط الخلق بالخطأ (الهامارتيا) ، كما اتضحت اهمية هذا الارتباط من الوجهة الفنية بطبيعة الشخصيات وهي أمور وثيقة الصلة بنظرية أرسطو في التطهير ثم بحديثه في الفكرة .

٣ ــ والتطهير : Catharsis نتيجة اثارة الرحمة والخوف على ذلك النحو . وقد خص أرسطو ــ فيما وصل الينا من كتابه : « فن الشعر » ــ التطهير بكلمات سبق أن ذكرناها في تعريف المأساة (٣) . ولم يثر تعبير من تعبيرات الأدب اليوناني من جدل مثل ما أثارت هذه الكلمات القليلة الخاصة بالتطهير . وكم لها من شروح منذ عصر النهضة حتى اليوم . وعلى ما كان لها من أثر في الايحاء بأفكار قيمة في الأدب وفلسفته طوال العصور ، كثر الخطأ مع ذلك في تأويلها . والحق ان ارسطو كثيرا ما يستعمل كلمة التطهير في كتبه الأخرى بمعناها العضوي، في حديثه عن الأخلاط والأمزجة الضارة التي يرمي الفن او تعمل الطبيعة على التطهير منها . وفي هذا ما ينبهنا الى أن ارسطو لم يقصد من التطهير معنى دينيا أو خلقيا . وفي موضع من كتاب السياسة يذكر الغاية من الأغاني التي لا تمت بصلة مباشرة الى الأخلاق او التربية ، وهي الأغاني ذات الطابع العملي او الحماسي ، فيذكر أن فائدتها التطهير Catharsis ويحيل القول فيها على كتابه . فن الشعر ، وهو يدل

---

(١) نفس المرجع ٥٢ ب س ١ ــ ١٤ .

(٢) نفس الموضع ص ١٥ ، ٢٤ ــ وهذا المبدأ غير مسلم به لارسطو ، راجع ترجمة هاردي Hardy ص ٨١ تعليقا على نفس المبدا . بل يستفاد من الخطابة لارسطو جـ ٢ فصل ٨ أن الحوادث مثار الرحمة اوسع دائرة مما حدده هنا ارسطو ، ولعله يقصد بهذا التحديد هنا أن الفواجع ، والحالة هذه ، اشد اثارة للرحمة وابلغ اثرا .

(٣) ص ٥٨ ــ ٥٩ من هذا الكتاب .

س ن المعنى الذي يقصد اليه واحد في الموضعين لم يقول أرسطو ان النفس لا تضطرب بأمثال هذه الأغاني الا لتهدأ في عاقبة الامر ، كأنها صادفت « طبا وتطهيرا (١) » . وكثيرا ما ياتي أرسطو بمرادفين يفسر ثانيهما أولهما ويحدده . وعلى هذا يكون التطهير أيضا من نصيب من يشعرون بالخوف والرحمة في المأساة ، كما يحدث لدى من يستمعون للأغاني والموسيقى المصاحبة لها . ثم يقول أرسطو من نفس النص : « الأغاني التطهيرية تسبب للناس السرور بدون ايلام ولا ضرر » . فالانسان ، اذن ، في حاجة الى معاناة هذه المشاعر القوية من خوف ورحمة وحماسة . والأماني تثير هذه المشاعر كما تثيرها المأساة ، ولكن على عكس الحياة الواقعية ، لان الأغاني تثيرها بدون ايلام ، بل مصحوبة بلذة . وفي هذا تطهير للنفس ، او علاج لها وصحة (٢) ، فتعتدل هذه الانفعالات في الانسان دون ان تمحى . وفي هذا تكمن القيمة الخلقية للانفعالات التي تثيرها فينا المسرحيات والشعر والفن بعامة . وبها يكتسب المرء دربة وصلابة واعتدالا، ويتزود بذلك للحياة الواقعية . فيقوم الانسان عواطفه ويعتدل فيها ، وينزع منها ما هو ضار بأمثال من رثينا لحالهم في المأساة ، ولا يقصد ارسطو أن المأساة تطهير للأخلاق جملة ، كما فهمه كثير من الشراح الايطاليين والكلاسيكيين الفرنسيين . ولكنه يرى أنها تطهير للرحمة والخوف وما يتصل بها مباشرة من الانفعالات (٣) . وهذه هي رسالة المأساة من الناحية الخلقية ، ولا يمكن ان تؤديها الا اذا روعيت الناحية الفنية في الحكاية .

وكان هذا التطهير ـ في معناه السابق ـ كشفا عظيما لأرسطو ، فيه يعالج الشر بالشر . وقد أثبتت العلوم الحديثة ان بعض الأمراض يعالج طبيا بتناول مقادير من شأنها أن تثير نفس الأمراض . وهو ما يسمى : مداواة الشيء بمثله homéopathie (كما في التطعيم ، والعلاج بالهزات الكهربية للأمراض العصبية) . فالفن يحرر من بعض الانفعالات الصادرة ، كما يطهر الطب بهذه الطريقة من بعض الزوائد والأمراض العضوية . وفي

---

(١) انظر : Aristote : La politique, VIII, 134 b, 32 et s q.

(٢) يرى افلاطون في الجمهورية (٦٠٦ ا) ان المأساة تشبع الانفعالات القوية في النفس من خوف ورحمة ، ولكنه يرى ان هذه الانفعالات التي تثيرها المآسي والأشعار ضروب من الضعف ، لان بها يختلط العقل ، لكن ارسطو ينظر الى ما يصاحبها من تخفيف لحدتها ثم الى الأثر الطيب لذلك كما فهم مما شرحنا من قبل .

(٣) قد استفدنا في شرح التطهير ببحث هاردي Hardy القيم في مقدمة ترجمته الفرنسية لفن الشعر لارسطو ص ١٦ ــ ٢٢ .

الحقيقه يؤدي وصف الحب ـ او التسامي في تصويره ـ الى التحسس من غير حب واقعي ، كما تؤدي اثارة الانفعالات اثارة قوية الى اعتدالها و والتخلص من شرورها . وارسطو يحدد دائرة هذا التطهير في معالجة الداء بشبيهه ، اي معالجة الحقيقي الواقعي بشبيهه المتخيل غير الواقعي . وقد توسعت ذلك مدرسة التحليل النفسي ، اذ نرى ان التسامي بالعاطفة ، تساميا ذاتيا او موجها ، يمكن ان يحول كل (كبت) مرضي في اللاشعور الى حال اعلى في الشعور او الوعي : فتحويل الطاقة الحيوية ـ المستغرقة في حب جنسي لاسعادة فيه او لا أمل فيه ـ الى حب افلاطوني طابعه (التسامي) بالعاطفة ، او الى ثقافة فنية ، او الى حب للطبيعة ، او الى وجد ديني ، فيه ازالة الاخطار التي تترتب على الاستغراق في حدود الحب الأول .

على ان هذا التطهير ـ في كل انواعه ـ نتيجة الجمال الفني او الجمال الادبي ، لان الدواء المقدم هنا غير مؤذ بطبيعته . ثم ان التداوي من الداء بالافراط فيه ـ عملا ـ يعد خطرا كبيرا ، كالاستغراق في اللعب للتداوي منه ، او الاكثار من الخمر للتداوي منها ، ذلك اخطر من الداء .

ثم ان هذا (التطهير) ليس عاما في كل الحالات ـ فقد يكون في عرض الخوف والرحمة تطهير منهما ، وقد يكون في هذا العرض اغراء بالخوف او اقلال من الرحمة لتصل الى آفة الضعف . وقد يكون في عرض الحب وتحليله تسام به ، وقد يكون فيه اذكاء للعاطفة المشبوبة ، على حسب (١) الحالات . ثم ان الرومانتيكيين لم يكونوا يريدون من وصف العواطف

---

(١) وتزيد العواطف في هذه الحالات حين تكون قوية ، وفي هذه المناسبة يقول العالم الخلقي الفرنسي « لاروشفوكو » Le Rochefoucauld : « تطفىء الريح القوية الشموع ولكنها تؤجج النار » . وعلى هذا يعتمد اعداء الفن واعداء المسرح بخاصة ، فيقولون ان التطهير ليس طبا ، ولكنه اخطر من الداء ، ويرون فيه غذاء الشر ، وسموم الروح ، ومن العجب ان يكون من هؤلاء روسو في عداوته للمسرح ، لانه « يطهر العواطف التي ليست لدى المرىء ، ويهيج ما عنده منها » ، اذ انه لن يعتقد بخيل او مراء في نفسه انه شبيه هارباجون (بطل مسرحية البخيل لموليير) ، ولا تارتوف (بطل مسرحية تارتوف لموليير) ، ولكن كل المحبين يحترقون شوقا لكونوا مثل رودريج او شيمين (بطلين لمسرحية « السيد » للشاعر الفرنسي كورني) ، وعداوة الفن لها اصل في فلسفة افلاطون ، ولدى آباء الكنيسة اليونانيين والرومانيين ، وكذا عند برسويه .

انظر : Ch. Lalo : L'art près de la Vie, Paris 1946, p. 87-88

المشبوهة التطهير منها ، لأنها لم تكن رذائل لديهم ، بل كان اذكاؤها أمرا مقصودا لهم .

وفي بعض الحالات لا يقصد في الجمال الفني الى تطهير الانفعالات ، بل الى الاصلاح من شأنها ، وتقويتها ، او المجادلة فيها وانكارها ، كما في القصص والمسرحيات التي تعرض قضايا عامة . وذلك يكون اما باختيار شخصيات تحبب الفضيلة وتبغض الرذيلة ، وذلك في الفن الكلاسيكي ، أو الشعبي الذي لم يرق الى مستوى رفيع كما في الميلودراما (١) . وفيها تعاقب الرذيلة دائما ، وتثاب الفضيلة ، واما بتصوير الشر طاغيا كما هو في العالم ، مع التوجيه الفني الدقيق الذي يوحي ببغض بعض أشخاص أو بعض أفكار ، ويحبب اخرى ، ويغلب ذلك عند الواقعيين وفي أدب الوجوديين.

فلا يصح ، اذن ، تعميم وظيفة « التطهير » في الفن ، بل يجب الاحتراس في تطبيقها على حسب الحالات والمواقف المختلفة ، على ان التطهير صحيح في بعض الحالات . ويقصد فيه ، كما قلنا ، الى تحرير النفس من الانفعالات ، او التسامي بها عن طريق فني لا ضرر فيه . يقول هيجل : ان الشعر الغنائي « يحرر العاطفة في جو العاطفة نفسها » . ويتحدث الكاتب القصصي الانجليزي موجام Maugham عن مهنة الكاتب ، فيقول : « انها نوع من التعادل . فعندما يشغل فكره شيء ما ، كفكرة استغرق فيها ، او حزن لموت صديق ، او حب احتقر فيه ، او جرحت كبرياؤه ، او اثارت غضبه خيانة ممن أحسن اليه ، يكفيه أن يعبر عما يفكر أن يشعر به بارساله المداد الاسود على بيض الصفحات ، كي يصوغ منه موضوع قصة أو رسالة فينساه نسيا تاما — فالكاتب هو الانسان الوحيد الحر (٢) » ، وللأدب في هذا التحرر غاية ذاتية اجتماعية معا . يؤثر فيها الجمال الفني تأثيرا انسانيا وتلك نتيجة طبيعية للجمال الفني ، توفق بين من يرون في هذا الجمال الغاية ومن يرونه وسيلة لغاية انسانية واجتماعية .

على ان مداواة الشر طبيا قد تكون بضده allopathic ، وهذا النوع من التطهير له نظيره في الفن الملهاة ، كما سنرى بعد قليل .

وقد بنى أرسطو هذه الخصائص الفنية على أساس الوحدة العضوية

---

(١) انظر كتابنا : الرومانتيكية ص ١٧٠ — ١٧١ .

(٢) راجع في هذا كله :

Ch. Lalo : L'Art près de la Vie, p. 93-94.

للمأساة ، وما استتبعته من قواعد كما سبق ان بينا . ويلي في الأهمية هذين الجزئين (الحكاية والأخلاق) الجزء الثالث ، وهو الفكرة .

٣ ــ الفكـرة :

« وهي القدرة على ايجاد اللغة التي يقتضيها الموقف ، وتتلاءم واياه، وهذا في البلاغة من شأن السياسة والخطابة (١) » . ويشيد ارسطو بقدامى الشعراء من اليونانيين الذين كانوا يعيرون اشخاصهم لغة الحياة المدنيـة ، اي اللغة الطبيعية الملائمة الخالية من التكلف ، ويعيب على محدثيهم مـن معاصريه الذين يجعلون شخصياتهم يتكلمون لغة الخطباء . والفكرة عنصر موضوعي في الحكاية ، « وتوجد اينما برهنا على أن هذا الشيء موجود أو غير موجود ، او افصحنا عما يعتزمه الاشخاص ويقررونه (٢) » . وعمـاد الفكر اللغة عامة ، ولكن في المسرحية يجب أن يعتمد الشاعر في اظهار فكره محل ترتيب الاحداث احتمالا أو ضرورة كما سبق ، بحيث يدعم هـذا الترتيب فكرة واجزاء الفكر ثلاثة : البرهنة ، والتفنيد ، واثارة الانفعالات وهذه الانفعالات في المأساة هي اساس الرحمة والخوف وما يمت اليهمـا بسبب ، ومنها التعظيم والتحقير (٣) .

واما فن الالقاء أو ضروب القول ــ على اهميتها في طبع الفكر بطابعها ــ فهي من شأن الممثل لا من شأن الشاعر (٤) .

والخطأ في الفكرة في الشعر نوعان . الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه والخطأ العرضي . فالاول يتعلق بجوهر الفن نفسه ، كأن يحاول الشاعر أن يحاكي امرا من الامور فيعجز عنه ، او كأن يصور الأمورالممكنة مستحيلة او

---

(١) فن الشعر لارسطو ١٤٥٠ ب ، قارنه بتعريف العرب للبلاغة بانها مطابقة الكـلام لمقتضى الحـال .

(٢) المرجع السابق ، نفس الموضع ، ولا يريد ارسطو من البرهنة تكوين قياس منطقي كما هو محدد في المنطق ، بل يريد ما هو في قوة القياس المنطقي ، ويعيب على تكوين اقيسة منطقية بالمعنى الحرفي لذلك ، انظر الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصل ٢٢ ، وهـذا مما اخطأ فيه من اقتبسوا منه ، وسنزيد الأمر وضوحا في حديثنا في الخطابة .

(٣) يتناول بالتفصيل شرح هذه الانفعالات ومظاهرها الخارجية ، وموضوعها وكيفيـة اثارتها بالقول ، في كتابه : الخطابة ، انظر الخطابة ، الكتـاب الاول ، ١٣٥٦ أ ، والكتاب الثاني الفصول من ١ ــ ١١ ، وسنضرب امثلة على ذلك في حديثنا في الخطابة عند ارسطو.

(٤) فن الشعر لارسطو ١٤٥٦ ب .

يصور المحال في غير ما مبرر على نحو ما شرحناه فيما سبق (١) . اما الخطأ العرضي فهو الخطأ الجزئي في التصوير نتيجة جهل الشاعر بحقيقة متعلقة بالشيء الموصوف او المحكي . فالخطأ في عدم معرفة ان الأيائل لا قرن لها ــ مثلا ــ اقل من الخطأ في تصويرها رديئا ، لأن الثاني يتعلق بجوهر المحاكاة (٢) .

ولتقدير ما اذا كان كلام شخص او فعله جيدا او رديئا ينبغي الا يتم الفحص بالنظر في الفعل او القول في ذاته فحسب ، فننظر فيما اذا كان في ذاته نبيلا أو سافلا ، بل يجب أيضا النظر في الشخص الذي يفعل او يتكلم ولمن يتوجه عندما يتكلم أو يفعل ، ولاجل من ، ولأية غاية ، وهل هو ــ مثلا ــ استجلاب نفع اكبر ، أو لتجنب شر ودفع اذى أخطر (٣) » .

والفكرة ــ كما قلنا ــ تعتمد على ترتيب الاحداث وتأليف الحكاية، كما تعتمد على القول . والقول فيها ذو اهمية ثانوية (٤) . وسنتحدث عن اعتباراته المختلفة فيما بعد عند حديثنا في الاسلوب في نقد ارسطو .

تلك آراء ارسطو في المأساة ، وسنتحدث الآن عن آرائه في الملهاة .

---

(١) راجع هذا الكتاب ص ٥٢ ــ ٥٥ .
(٢) نفس المرجع ١٤٦٠ ب س ١٤ وما يليه .
(٣) نفس المرجع ١٤٦٠ أ س ٥ ــ ٩ .
(٤) راجع هذا الكتاب صفحات ٦٠ ــ ٦١ .

- ٢ -
الملهـــاة

هي الجنس المسرحي الثاني في الأدب اليوناني ، وهي بذلك قسـم المأساة وموضوعها الهزل الذي يثير الضحك . وهي بذلك نـوع فريـد في الشعر اليوناني في مضمونها . وكثيرا ما يشير ارسطو الى انه وفى فيهـا القول حقه في المقولة الثانية من كتاب الشعر ، وهي التي تحدث فيها عـن نظريته في التطهير . ولم تصل الينا هذه المقولة (١) . ويؤخذ ممـا بقي لنـا من حديث ارسطو في الملهاة انها اقل شأنا من المأساة في جنسها الادبي . ويعنى ارسطو ، بخاصة بتحديد ما تثيره الملهاة واشخاص الملهاة في النفس فيعرفها بأنها : « محاكاة الاراذل من الناس ، لا في كل نقيصه ، ولكن فـي الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح ، اذ الهزلي نقيصة وقبح ، بدون ايلام ولا ضرر (٢) . فالقناع الهزلي قبيح مشوه ، ولكن بغير ايلام (٣) ».

وفي مخطوطة يونانية اكتشفت حديثا (٤) موضوعها الحديث في الشعر ـ ترجع الى عهد المشائين ، وتسير على نهج كتاب الشعر لأرسطو ـ وتعرف الملهاة بالتعريف السابق لارسطو ؛ ثم تضيف عليه تكملة تماثل خاتمةتعريف

---

(١) انظر كتاب فن الشعر لارسطو الفصل السادس ، والخطابـة ، الكتـاب الاول ، الفصلين الثاني والثالث والفصل الثامن عشر .

(٢) قارنـه بافلاطون في فيلابوس : « لكي نضحك من الجهـل يجب الا يكون مؤذيـا للاخرين » .

(٣) ارسطو : فن الشعر ١٤٥٩ ، ٣١ ـ ٣٥ .

(٤) وتسمى الرسالة الكولينية Tractatus Coislinianus نسبـة الـى مجموعـة De Coislin في المكتبة الاهلية بباريس ، وقد طبع هذه المخطوطة J. H. Cramer في مجموعته المسماة Anecdota Graeca ١٩٣٨ وتاريخ المخطوطة نفسها يرجع الى القرن العاشر الميلادي ، ولكن تاليفها يرجع الى حوالي القرن الاول قبل الميلاد ، من عهد المشائين من تلاميذ ارسطو ، انظر :

Lane Cooper : an aristotelian Thearry of Camedry, New York 1922), quoted in : W. K. Wimsatt : Literary Criticism p. 59.

وحيث لا يتيسر لنا الاطلاع على هذه المخطوطة ، فاننا نعتمد فيما نـورده منهـا على المرجع السابق .

ارسطو للماساة (١) ، فتقول : « والملهاة محاكاة فعل هزلي ناقص .. يحصل به تطهير المرء بالسرور والضحك من امثال هذه الانفعالات (٢) » . فخير للمرء ، اذن أن يتطهر من انفعالات الضحك ، دون ضرر ، بمشاهدة الملهاة على المسرح . وفي هذا ما يتفق وراي افلاطون وارسطو معا في الضحك ، اذ يريان انه من الانفعالات الخطيرة . فيرى افلاطون ان المحاكاة في الملهاة خطيرة الاثر ، قد ينتشر خطرها ، ويود الا يشهد اللاهي المسرحية سوى الارقاء والمأجورين من الغرباء (٣) . ويقرر ارسطو – في كتابه : «السياسة» – انه لا ينبغي للمشرع ان يسمح للشبان بشهود الملهاة قبل ان يصلوا الى سن يجلسون فيها مع الكبار على الموائد العامة .

وتكون وظيفة الملهاة ، اذن ، هي التطهير ، على نحو ما رأينا في الماساة ، ولكنه تطهير من نوع مداواة الشر بمثله (٤) homeopathie على أن الملهاة قد تقوم بنوع آخر من التطهير ، لتجعلنا ادعى الى الهدوء والاستسلام اذ في موضع من الخطابة (٥) يذكر ارسطو اننا نكون هادئين في الحالات المضادة للغضب ، مثلا في حالة اللعب والضحك . وفي هذا نوع من التطهير، هو مداواة الشر بضده allopathie .

ويرى ارسطو ان الملهاة ، وان كانت اقل من الماساة ، اعظم شأنا من الهجاء الشخصي ، على الرغم من انها ناشئة في الاصل عن هذا الهجاء . و « في اثينا كان قراطيس اول من نبذ النوع الايامي (الهجاء الشخصي) وفكر في معالجة الموضوعات العامة وتأليف الخرافات (٦) » .

ولكن هوميروس قد سبق قراطيس في رسم معالم الهجاء الدرامية

---

(١) ص ٥٨ من هذا الكتاب .

(٢) انظر : W. K. Wimsatt, op. cit. p. 67

(٣) انظر : المرجع السابق ص ٤٦ ، وافلاطون : القوانين ، ٨١٦ – ٨١٧ ، ٩٣٤–٩٣٦ .

(٤) انظر : ص ٨٥ – ٨٦ من هذا الكتاب .

(٥) ارسطو : الخطابة ، الكتاب الثاني ١٣٨٠ ب ، ٢ – ٤ .

(٦) ارسطو : فن الشعر ١٤٤٩ ب ٥ – ٩ وقراطيس شاعر كوميدي اثيني اول من ابتدع العقد ذات المغزى العام في الكوميديا ، وفاز لاول مرة في مسابقات المسرح عام ٤٤٩ ق.م.

العامة ، اذ كانت قصيدته في هجاء « مرغيتس (١) » أساس الملهاة ، كما كانت الالياذة والاوديسيا أساس المأساة (٢) .

وفي موضع من كتاب السياسة يذكر ارسطو الفرق بين الذوق الجيد والرديء في الملهاة ، على حسب ما كان معهودا في الملهاة اليونانية القديمة قبل ارسطو ، وفي الملهاة الحديثة في عهده ، يقول ارسطو : « في الملهاةالاولى (القديمة) كانت لغة المؤلفين المقذعة هي مبعث السرور ، وفي الثانية (الملهاة الحديثة في عهد ارسطو) كانت التلميحات والايمازات أكثر ابهاجا (٣) » . وكذا يفضل ارسطو السخرية التي يرمي قائلها من ورائها لمعنى عام ، على الدعابة ، لان الاولى اليق بالرجل السري . والسخرية ترمي الى تسلية القائل وتشفيه ، والدعابة ترمي الى تسلية الآخرين (٤) .

ويذكر ارسطو ان الملهاة ــ كالمأساة (٥) ــ موضوعها الأمور الكلية ، لا الأمور المتعلقة بشخص من ناحية ما حدث له فعلا : « وهذا واضح ، لاول وهلة ، بالنسبة للملهاة ، لان الشعراء ــ بعد ان يؤلفوا الحكاية من افعال محتملة التصديق ــ يطلقون على شخصياتهم اسماء كيفما اتفق . وذلك بعكس الايامبيين (شعراء الاهاجي الشخصية) الذين يؤلفون عن افراد . اما في المأساة فالشعراء يتعلقون بأسماء من عاشوا .. والسبب انهم بذلك يحملون على الاعتقاد بالممكن . فاذا كان الأمر الذي لم يقع لا نعتقد انه ممكن لاول وهلة ، فان ما وقع فعلا من البين انه ممكن ، لانه لو كان مستحيلا لما وقع (٦) » .

ومن النص السابق نستفيد فارقا آخر بين الملهاة والمأساة كما كانت عند اليونانيين بعامة . فالمأساة اليونانية تبدأ غالبا بشخص بطل معروف ،

---

(١) قد ضاعت هذه القصيدة ، ولم يبق منها الا شذرات قليلة (ثلاث ابيات) ، وموضوعها هجاء مرغيتس الاحمق السيء الحظ . واسناد هذه القصيدة الى هوميروس على حسب ارسطو وزينون ، وان كان آخرون يتشككون في هذه النسبة .

(٢) ارسطو : فن الشعر ١٤٤٨ ب ــ ١٤٤٩ أ .

(٣) انظر :
Aristotle : Politics, IV, 8. II, 7-W. K. Wimsatt, op. cit. p. 48.

(٤) ارسطو : الخطابة ١٤١٩ ب ، س ٣ ــ ٩ ، وانظر ايضا المخطوطة اليونانية السابقة الذكر على حسب المرجع السابق ص ٤٨ .

(٥) انظر كذلك ص ٤٦ ، ٤٨ ــ ٤٩ من هذا الكتاب .

(٦) ارسطو : الشعر ١٤٥١ ب ١١ ــ ١٨ .

وديبوس مثلا) ، على حين تبدأ الملهاة اليونانية . بعامة ، بمعنى محـدود ونموذج انساني يوضع له اسم ما . وذلك ان المأساة تحاكي افعال شخص(١) نبيل يؤخذ غالبا من الأساطير اليونانية، على حين موضوع الملهاة هو الأدنياء من الناس ، وهي تحاكي الجانب الهزلي الذي يحدث في الحياة كل يوم .

ومما سبق يتضح فرق آخر كذلك بين المأساة والملهاة فيما يتعلق بالخطأ في كل منهما . فالخطأ في المأساة يرتكبه شخص نبيل لا عن لؤم وخساسة ، ويكون عقابه على الخطأ مروعا ، فيثير الرحمة والخوف (٢) . وأما الملهـاة فتحرر الخطأ في صورة تقريبية مبالغ فيها ، وتقصر العقـاب على الهزيمـة والخزي ، فيصير صاحبها بذلك هزأة . ولنمثل هنا بملهاة رومانيـة لهـا أصل يوناني . هي ملهاة « الجندي الصلف (٣) » . ففي هذه الملهاة يضبط الجندي متهما بخيانة منزل الزوجية عند جاره . وتلك صورة تقريبية لخيانة تناظر خطأ أوديبوس في مأساته (٤) . ولكن بـدلا من أن يسمل بطـل تلك المأساة عينيه ، ضرب الجندي بطل الملهاة ضربا مبرحا منحللا فيه بالخـزي والعار ، ويعترف اثناء ضربه بأخطائه الكثيرة .

فموضوع الملهاة هو الممكن الذي لم يقع فعلا ، وهو مما يؤلف نظائره في واقع الحياة اليومية ، على حين موضوع المأساة هـو الفعـل النبيـل ،

---

(١) أنظر ص ٥٨ من هذا الكتاب .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٧٢ ــ ٧٨ .

(٣) Milés gloriasus وهي من تاليف بلوتوس Plautus ، (٢٥٤-١٨٤ ق.م.) ومجهول اصلها اليوناني الذي اخذت عنه . وتتلخص فكرتهـا في ان الجنـدي الجخـاف « برجوبولونيكس » pyrgopolynices (وهو اسم هزلي يجمع بين فكرة الحصن والكفـاح العظيم ثم في الاسم ما يذكر بشخص بولونيكس ، وهو في الخرافات اليونانية ابن أديبوس وقد تزوج بابنته) يأسر فتاة أثينيـة اسمهـا « فيلوكوماسيوم » Philocomasium ويذهب الى « ايفسوس » Ephesus وكان بلوسيكليس حبيب الفتاة غائبا عن اثينـا حين اسرت . وحين يعود تخبره أمته الخبر ، فيذهبان معا ويسكنان بجوار ذلـك الجندي الآسر . وتتقابل الأمة مع الفتاة الاسيرة بوساطة فتحة في الحائط بين الدارين المتجاورتين . ويقع الجندي في وهم أن تلك الأمة ما هي الا زوج الجار ، وانها وقعت في غرامه ، فيحـاول ان يهجر الفتاة التي أسرها ليفوز بهذا الحب الجديد . ويقع في الفخ ، فيـذهب الى منـزل جاره استجابة للغرام الوليد ، ولكنه يضبط ويتهم بالخيانة الزوجية فيضرب ضربا مبرحا ، في حين يبحر بلسيكليس Pleusicles والفتاة الأسيرة حبيبته عائدين الى أثينا .

(٤) لهذه المأساة انظر ص ٦٦ ــ ٦٧ من هذا الكتاب .

والاولى تمثل القبح او النقيصة ، فمثلها هزلي معيب ، والثانية بطلها محبوب عظيم يقع فريسة خطأ لا يدل على لؤم . وبطل الملهاة من عامة الناس ، وبطل المأساة ارستقراطي النزعة (في المأساة اليونانية (١) على الأخص) . ولكل منهما غاية خلقية ، ولكنها اوضح واعلى شأنا في المأساة . وكلا المأساة والملهاة يحدث نوعا من التطهير خاصا به كما اوضحنا .

ذلك جوهر ما يؤخذ مما بقي من كلام ارسطو في الملهاة . والمأساة والملهاة كلاهما ارقى فنيا من الملحمة عند ارسطو . وسنجمل القول في الملحمة . وهي ثالث اقسام الشعر المعتد بها عنده .

---

(١) وكذا في المأساة الكلاسيكية بتاثير الأدب اليوناني .

- ٣ -

الملحمة (١)

٣ ـ والملحمة كذلك محاكاة عن طريق القصص الشعري، فهي تروي الأحداث ولا تقدمها امام عيون النظارة أو القارئين كما يحدث في المأساة ، وهذا جوهر ما بينها وبين المأساة من فرق . وبعد ذلك يجب أن تتوافر لها الوحدة التي توجد في المأساة ، فتحاكي فعلا واحدا تاما ، وتكون لها بذلك الوحدة العضوية ، لانها كالكائن الحي ، على نحو ما شرحنا في المأساة (٢) . ولهذا ينبغي في تأليف الملاحم « ألا تكون متشابهة للقصص التاريخية التي لا يراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد ، أعني جميع الأحداث التي وقعت طول ذلك الزمان لرجل واحد او لعدة رجال ، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض الا عرضا (٣) » . وهوميروس في هذا سيد الشعراء ، لانه في سبيل محافظته على تلك الوحدة « لم يشأ أن يعالج في شعره حرب طروادة كلها ، مع ان لها بداية ونهاية ، والا لكانت الحكاية مسرفة في الطول . . ولهذا لم يتناول غير جزء من تلك الحرب (٤) » .

واجزاء الملحمة هي أجزاء المأساة فيما عدا النشيد والمنظر المسرحي ،

---

(١) الملحمة : قصة شعرية موضوعها وقائع الابطال الوطنيين العجيبة التي تبوئهم منزلة الخلود بين بني وطنهم . ويلعب الخيال فيها دورا كبيرا ، اذ تحكى على شكل معجزات ما قام به هؤلاء الابطال ، وما به سموا عن الناس . وعنصر القصة واضح في الملحمة ، فالحوادث تتوالى متمشية مع التطورات النفسية التي يستلزمها تسلسل الاحداث . ولكل ملحمة اصل تاريخي صدرت عنه بعد ان حرفت تحريفا يتفق (وجو الخيال في الملحمة . وهي محكية لشعب يخلط بين الحقيقة والتاريخ ، مما يسيغ ان تحدث خوارق العادات ، وان يتراءى الانس والجن او الالهة ، والابطال فيها يمثلون جنسهم وعصرهم ومدنيتهم . فعالم هوميروس الذي صوره في الالياذة والاوديسيا عالم اقطاعي حربي . واغنية رولان تصوير لما ساد عصرها من حروب صليبية . ثم ان هؤلاء الابطال لا يمثلون افرادا ، بل هم رموز كلية لمثل تحتذى . انظر كتابي : الادب المقارن ص ٩٢ ـ ٩٤ والمراجع المبينة به .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٦١ وما يليها .

(٣) فن الشعر لارسطو ١٤٥٩ أ س ٢٠ ـ ٢٣ .

(٤) نفس الموضع ص ٢١ ـ ٢٤ .

ففيها الحكاية ، ويجب أن تكون بسيطة . ويصح أن يكون الفعل فيها مركبا ، وهو ما تحدث فيه الفواجع والحل عن طريق التعرفات والتحولات على نحو ما مر . ويقال في الأخلاق والفكرة ما قيل سابقا في المأساة . « وكل هذه أمور كان هوميروس أول من استخدمها ، واستخدمها على أكمل صورة ، فقد نظم كلتا قصيدتيه بحيث جعل من الالياذة (١) قصيدة بسيطة وانفعالية ؛ وجعل من « الأوديسيا (٢) » قصيدة مركبة (متشابكة) لانها

---

(١) موضوع الالياذة Iliad غضب أخيلوس لما لحقه من اهانة على يد اجا ممنون القائد العام لليونانيين في حصارهم لطروادة ، ونتائج هذا الغضب . وتبدا حوادث الالياذة في السنة العاشرة من حصار طروادة Ilion ، ذلك الحصار الذي كان سببه هرب هيلين اليونانية زوج منلاوس مع باريس الطروادي ، وفي هذا الحصار يبدو الآلهة منقسمين على انفسهم ، بعضهم يساعد اليونانيين وبعضهم الآخر الطرواديين . تبدأ حوادث الالياذة بان يأسر اجا ممنون كريزيس Cryseis بنت قسيس للاله ابولو Apollo ، ولهذا يتفشى الطاعون في جيش اليونان . ويقبل اجا ممنون ان يرد الاسيرة ، على شرط أن ياخذ مكانها بريزيس Briseis اسيرة أخيلوس . فيغضب أخيلوس ، وينسحب مع جنوده وصديقه باتروكلوس من الحرب . فضعف جيش اليونانيين على الأثر ، ويهزمون . ويعترف اجا ممنون بخطئه ، ويرسل الرسل لمصالحة أخيلوس الذي يرفض ، لانه ابغض هذه الحرب الطويلة الأمد ، ويعلن انه سيبحر مع قومه غدا الى اوطانهم ، ولكنه يبقى . وتتوالى هزائم اليونانيين. ويخجل باتروكلوس ، فيستأذن اخيلوس في الاشتراك في الحرب مع جنده ، فيأذن له اخيلوس ويعيره سلاحه . ويهزم الطرواديون على الأثر ، ولكن باتركلوس يقتل على يد هكتور . فيندم اخيلوس على استسلامه لغضبه ، وتأخذه صورة الانتقام لصديقه ، فيصالح أجا ممنون ويشترك في الحرب للانتقام من هكتور الذي قتل صديقه فيقتل هكور ويمثل بجثته ، وياتي اليه بريام priam ملك الطرواديين الهرم ، يرجوه ان يسلم اليه جثة ابنه هكتور ، بعد ان كان اخيلوس قد اعتزم أن يرمي بها للكلاب ، فيرق اخيلوس على شفاعة هذا الأب العجوز ، ويسلمه جثة ابنه . وفي الملحمة ترى صورة وافية لحياة الطرواديين في الحصار ، وما يسود المحاربين من روح الفروسية . ومن المناظر الرائعة فيها منظر هكتور يودع امراته اندروماك ويداعب طفله قبيل ذهابه الى الحرب ذهابا لا رجعة منه ، وكذا صورة هيلين نادمة على ما جرت من ويل على قومها ، محتقرة لباريس الذي خطفها ، وكذلك بريام الشيخ وزوجه هيكوبا وقد حرما اولادهما الواحد بعد الآخر ، ثم فجعا أخيرا بموت هكتور.

(٢) الأوديسيا ملحمة اخرى لهوميروس ، يرجع انها الفت بعد الالياذة . وموضوعها عودة أودوسيوس Odusceus ، وهو يسمى اليس Ulysses ، من حرب طروادة بعد انتهائها بعشر سنين . والحوادث التي تعرضها الأوديسيا تستغرق ستة اسابيع . وكان قد رجع كل من بقوا منهم أحياء بعد تلك المعركة أو علم انهم ماتوا ، الا اوديسيوس الذي منعته الالهة كاليبسو Cabypsa من مغادرة جزيرة اوجيجيا Ogygia سبع سنين . وفي غيبة « اودوسيوس » تنافس امراء جزيرة اتاكا Ithaca على الحظوة بامراة اودسيوس ، المدعوة بينيلوب Penelope فكانت هذه تتعلل لهم بأنها يجب ان تتم اولا عمل كفن لوالد =

نعرف كلها ، وأخلاقية ، وهو من ناحية اخرى قد فاق الشعراء جميعا في المقولة (اللغة) ، والفكر (١) » . ويأخذ أرسطو على مؤلفي الملاحم الذين يخالفون هوميروس في طريقته أنهم يؤلفونها من عدة أجزاء عن بطل واحد أو عصر واحد ، فتبدو وحدة الفعل غير واضحة لدورانه حول عدة موضوعات (٢) .

على أن بين الملحمة والمأساة فروقا اخرى أساسها ما سبق أن قلنا من ان الملحمة رواية أحداث لا تقدم للشهود . فالوحدة فيها أوسع حدودا من المأساة ، لانها أطول منها . وبينا انه لا يمكن محاكاة اجزاء كثيرة من الفعل في آن واحد في المأساة ، لانها تقدم على المسرح ، ويمثلها الممثلون ، يمكن في الملحمة ـ بفضل كونها قصة ـ تناول عدة أجزاء للفعل في آن واحد . « وهذه الميزة تؤدي الى اضفاء الجلال على الأثر الفني ، وتحقيق لذة التغيير عند السامع ، وتنويع الأحداث الفرعية (الدخائل) المتباينة ، لان المتشابه يولد للسآمة بسرعة ولذا كان السبب في سقوط بعض المآسي (٣) » . ولهذا يرى ارسطو انه لا بأس من نثر أحداث عارضة الملحمة للترفيه عن القارىء ، على حين يرى ان هذا ضار بوحدة المأساة

ويستعان في المأساة بالأمور العجيبة ، ولكن الملحمة يمكن أن نذهب

= أودوسيوس،وهولايرتس Laertes والكنهاكانت تنقض ليلا ما تنسجه نهارا . وذهب تيلماكوس Telemachus ابن أودوسيوس يسال العائدين من حرب طروادة عن اخبار والده . فلم يظفر بشيء ، ودبر له المتنافسون على أمه مكيدة حتى لا يرجع . ويامر الاله زيوس ان يطلق سراح اودوسيوس . وتصادفه في عودته مخاطر كثيرة ، قبل اطلاق سراحه ، ويقصها على الكينوس ، والد الاميرة نوزيكا ، وحاكم جزيرة اسطورية تسمى سكيريا Scheria ويهدي هذا الحاكم سفينة لأودوسيوس يعود بها الى جزيرته اتاكا ، متنكرا في زي شيخ متسول ويتعرف الاب على ابنه تليماكوس الذي كان قد نجا من المكيدة المدبرة له ، ويتعاهدان على التخلص من امراء الجزيرة المتنافسين على بنيلوب . ويدخل اودوسيوس قصره متنكرا . فيكون كلبه « ارجوس » Argos أول من يتعرف عليه ويموت على قدميه . وتعد بنيلوب بالزواج ممن يستطيع ان يصيب الهدف بقوس لأودوسيوس كان عندها : فكان اودوسيوس هو الذي اصاب الغرض . ويتعارف الزوجان ، ويقضي اودوسيوس بمساعدة ابنه واتباعه ، على جميع منافسيه في امراته . ويتعارف اودوسيوس على ابيه لايرتس . ويحاول اقارب المتنافسين الانتقام من اودوسيوس ، ولكن الاب واولاده يصدونهم . تتدخل الينا لوقف الدماء واقرار السلام .

(١) الشعر لأرسطو ، أول الفصل ٢٤ .

(٢) نفس المرجع ١٤٥٩ ب ، س ٢٠ ـ ٣٠ .

(٢) نفس الموضع س ٣٥ وما يليه .

فيها الى حد الأمور غير المعقولة التي بها تصدر المعجزات ، لاننا في الملحمة لا نرى الاشخاص امام عيوننا يتحركون . ثم ان الملحمة تسير على وفق العقائد الشائعة ، ففيها بطبيعتها ما يبرر الأمور المستحيلة كما سبق أن شرحنا .

والمأساة والملحمة لهما نفس الأثر والغاية ، ويشتركون في أمور كثيرة: في الوحدة والحكاية والخلق والفكرة ، وفي محاكاة الأفاضل من الناس ، ولكن المأساة اغنى اجزاء في اشتمالها على الموسيقى والمنظر المسرحي . وتمتاز المأساة كذلك بشدة الوضوح في القراءة وعند التمثيل . وهي ـ بعد ـ تستقل بنفسها عن التمثيل ، فيجد القارىء فيها نفس المتعة بالقراءة وحدها كما في الملحمة .

على ان أهم ميزة للمأساة هي تحقيق المحاكاة تحقيقا كاملا بمقدار اقل طولا واقل زمنا . والوحدة فيها اشد تماسكا من الملحمة ، لقلةالحوادث العارضة بها ولانها اقل في الطول . والمأساة بذلك تبلغ غايتها على النحو الأفضل ، فهي اعلى مرتبة من الملحمة .

وقد انتهينا الآن من آراء ارسطو في الشعر فيما بقي لنا من كتابه ، وقد تناول فيه الأجناس الأدبية الموضوعية من مأساة وملحمة وملهاة (١) . وبقي لنا أن نلم بالمسائل الاساسية في نظراته في الخطابة ، وهي جنس نثري أولاه ارسطو عناية كبيرة .

---

(١) راجع فن الشعر ، الفصل السادس والعشرين .

الفصل الثالث

الخطابة

قصد ارسطو من تأليفه في الخطابة الى غاية خلقية فنية . فأراد أن يعين على اقرار الحق والعدل بتزويده الخطباء بوسائل البراهين الصحيحة. فلم يفته التنبيه الى أولئك المغالطين الذين يتخذون الخطابة وسيلة للتعمية والتمويه . فكشف عن وسائل المغالطة في الحجة ، ليلفت اليها الخطباء والسامعين على سواء . فخير للخطيب أن يكون قادرا على الاقناع بما يضاد قضيته الصادقة ، لا ليدافع عن اي من الجانبين يتاح له ، « اذ لا يصح الاقناع بما لا يتفق والخلق ، ولكن لئلا يجهل كيف توضع المسائل ، واذا حاجه آخر ضد العدالة كان قادرا على تفنيد دعواه (١) ». وقد أقام ارسطو الخطابة على البرهان ، فكان للمنطق شأن كبير في معالجته لمسائلها ، ولا بدع أن يكون هذا شأن من اخترع المنطق ووضع أسسه في القديم . واذا كان القياس المنطقي دعامة من ينشد الحق ، فهو وسيلة كذلك لمن يريد التمويه بالأقيسة الظاهرة يسوق فيها ما يشبه الحق ، على « أن الطبيعة قد وهبت الناس من الاستعداد ما يكفيهم لمعرفة الحق ، فهم يصلون الى معرفة الحقيقة في اغلب الأحيان . وهكذا يفترض مثل هذا الاستعداد عندما تلتقي الاحتمالات بالحقيقة .. والخطابة نافعة ، لان الحق والعدل لهما — طبيعة — من القوة اكثر مما لنقيضهما (٢) » . ولهذا عاب

---

(١) ارسطو : الخطابة ١٣٥٥ أ ، س ٢٩ — ٣٢ قد رجعنا فيما يخص الخطابة لارسطو الى هاتين الترجمتين واليهما نشير فيما بعد ، وهما : الترجمة الفرنسية :

Arisotte — Rhétorique, trad. Par Médéric Dufour ed. des Belles Lettres.

ثم هذه الترجمة الانجليزية :

W. Rhys Roderts : Rhetorics, Oxford Work of Aristotle, vol. Xe.

(٢) نفس المرجع ١٣٥٥ أ س ١٤ — ٢٢ .

ارسطو على من تكلموا في الخطابة قبله انهم لم يعنوا بالقواعد الفنية للبراهين فكان جل هممهم تعليم ما به يجتذبون انظار القضاة الى آرائهم ، مما هو خارج عن طبيعة الموضوع . كما انهم لم يهتموا الا بالخطابة القضائية، حيث تكون هذه الوسائل مدعاة الى تحير القضاة في الحكم ، فتصبح الخطابة مجلبة للمنافع الخاصة ضد الحق والعدل . وقد اشاد ارسطو بما سنته بعض البلاد من منع المدافعين منالتحدث فيما لا يمس صميمالموضوع (١). ولذلك خالف ارسطو كل من سبقوه في الحديث عن الخطابة ، فبين انواعها، واسسها الفنية ، وصلتها بالمنطق الصحيح . وفي كل هذا تتضح اصالة أرسطو ، ويظهر فضله على من سبقوه (٢) .

الخطابة والمنطق :

ويعرف ارسطو الخطابة بأنها « القدرة على الكشف نظريا ، في كل حالة من الحالات ، عن وسائل الاقناع الخاصة بتلك الحالة (٣) ، « وقد يستطاع الاقناع بالحق او بالباطل . فالخطابة كالمنطق تستخدم للبرهنة على النقيضين. ولكن بالوسائل الفنية للخطابة نفسها يمكن تمييز ما هو حق مما ليس حقا الا في ظاهره ، لان « الافكار الصحيحة المنطبقة على قواعد الخلق هي دائما اكثر اقناعا واقوى في ايراد الحجج (٤) . وكذلك المنطق ، به يستطاع تمييز القياس الصحيح من القياس الفاسد . وليس هناك من كلمة بها يتميز الخطيب الشريف المقصد من الخطيب السيء النية ، على حين يكون المرء منطقيا على حسب مقدرته في الجدل ، وسوفسطائيا (**مغالطا**)، على حسب الغاية (٥) .

والخطابة والمنطق يشتركان في طريق التقرير والبرهنة والتفنيد ولكن المنطق يستخدم على الاخص للوقوف على قيمة التعريفات في ذاتها ، وفي خصائصها وعوارضها ، وبهذا يمكن ان يكون اداة للمعارف العلمية . فلا اثر في المنطق لمزاعم الجمهور ، بل السير فيه وراء هذه المزاعم خطأ محض ، على حين تنظم الخطابة بالمنطق مادة موضوعها ، وتسوق حججها

---

(١) نفس المرجع ١٣٥٥ أ س ١ – ٣ .

(٢) راجع كذلك مقدمة ديفور لترجمته الفرنسية التي سبقت الاشارة اليها ص ٣٥–٤٧

(٣) أول الفصل الثاني من الكتاب الاول من الخطابة .

(٤) نفس المرجع ١٣٥٥ أ س ٢٢ – ٢٨ . ١٣٥٥ ب س ١٥ – ١٨ .

(٥) نفس الموضع ١٩ – ٢١ .

بحيث تكون ذات اثر في جمهور معين ، ولا بد فيها من الملاءمة بين العبارات والحجج وملابسات الجمهور . وتظل العبارات فيها ذات طابع منطقي في الاداء ، ولكن براهينها يجب الا يتبع فيها حرفية الاقيسة المنطقية . وذلك ان الجمهور الذي يتوجه الى الخطابة غالبا ما يكون على غير حظ كبير من الثقافة ، فيصعب عليه متابعة الأقيسة المنطقية الجافة . « وهذا هو السبب في ان الخطباء غير المثقفين اقدر على اقناع الجماهير من الخطباء المثقفين .. فالأولون ابرع في القول امام الجمهور ، لانهم يصوغون الأفكار العامة المشتركة من موضوعات معارفهم ، فتأتي أقوالهم قريبة من الجمهور . ونتيجة لهذا كان على الخطباء الا يستخرجوا حججهم من جميع الأفكار كيفما اتفق ، ولكن من افكار محددة ، فيراعون مثلا أفكار القضاة الذين يترافعون أمامهم ، أو افكار الجمهور الذي يوجههم في أقوالهم على حسب سلطانه (١) » . فللخطابة اعتباراتها الخاصة في صوغ الحجج ، ولها مع ذلك قرابة وثيقة بالمنطق ، لان براهينها في اكثر الأحيان معتمدة على المنطق ، على نحو ما سنشرح عندما نتكلم في انواع الحجج الخطابية .

الخطابة والشعر :

وللخطابة بعد ذلك صبغة ادبية ، اذ غايتها الاقناع عن طريق تحريك الأفكار واثارة المشاعر معا . وكمال الأسلوب في الشعر والخطابة يعتمد على اللغة الواضحة الدقيقة ، دون اسفاف في الاسلوب ، ودون سمو لا مبرر له . والفرق بين الشعر والنثر لا ينحصر في الوزن ، لان الوزن شيء عرضي في الشعر (٢) . وعلى الرغم من أن الخطيب يحظر عليه استعمال الوزن ، لانه يبين عن الاصطناع والتكلف ، وبهما تفقد مشاعره صيغة الصدق أمام جمهوره ، عليه مع ذلك أن يصوغ عباراته بحيث لا تخلو من الايقاع ، يستعين به الخطيب على اثارة الانفعالات . فتكون الجمل ذات أجزاء لا طويلة ولا قصيرة ، يسهل النطق بها في نفس واحد ، لانها لو كانت جد طويلة ، ملها السامع وتخلف عن متابعتها . واذا جاءت جد قصيرة فجاته ، فجعلته يضيق بها ، كأنما تعثر فكره ، فوقف دون ما

---

(١) ارسطو : الخطابة ، الكتاب الثاني ١٣٩٥ ب س ٢٧ – ٣٣ .

(٢) انظر هذا الكتاب ص ٤٥ – ٤٦ .

ينتظر (١) . وفي هذا يقرب صياغة الخطابة ـ في تقسيم الجمل ـ من الأوزان الشعرية . والخطابة كالشعر يجب ان يراعى في صياغتها « تمثيل المنظر امام العيون » ، بحيث تبدو كأنها « درامية » في تقديمها . ومدار الامر في المسرحية والملحمة هو في ترك الاشخاص امامنا (٢) يفعلون . وهذا ما يرتبط بالحكاية اوثق رباط ، ووسيلة الخطابة في ذلك هي التعبير بصيغة الحاضر، والبحث عن الاستعارات التصويرية الملائمة للموضوع(٣). والخطيب كالشاعر عليه ان يجعل ما يقوله اهلا للاعتقاد به . والخطيب يعول على الامور الممكنة ، على حسب ما يعتقد الجمهور ، أو على حسب ما هو شائع بينهم من افكار ، وقد تكون المبادىء العلمية اقل تأثيرا من شرح ما هو معلوم وفي متناول كل انسان . ويستعين الخطيب بالدلائل والعلامات والاقيسة للانتقال من المعلوم الى المجهول ، وتميز الممكن من غيره . ولكن الشاعر يصف ما يمكن ان يحدث ، عن طريق الضرورة أو الاحتمال ، فهو يشبه المؤرخ في اهتمامه بالحوادث الخاصة بالأفراد في حالات معينة ، ولكنه يختلف عنه في ان شروحه عامة كلية مثل شروح الفيلسوف ، ويعتمد فيها على وقائع الحكاية وتسلسلها على حسب ما يفعله نماذج من الناس احتمالا او ضرورة ، فهو يبحث عن الضرورات الاسباب للعلاقات بين الحوادث (٤) . ولا يلجأ الشاعر الى الاستدلال لعلاقات الخارجية ، واذا لجأ اليها دل ذلك على ضعفه في الابتكار (٥) ، ى حين ان للخطيب اللجوء اليها في استدلالاته (٦) .

والخطابة تعالج مواطن الحجج العامة التي هي مظان الاقناع ، ولكل جمهور حالته الخاصة ، على حسب الموضوع ، وعلى حسب حالة المتكلم. ولذلك كانت اجزاء الخطابة في ترتيبها اقرب الى المنطق منها الى الشعر : والجزءان الجوهريان للخطابة هما عرض الحالة والحجة ، وهما نظير شرح

(١) ارسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ١٤٠٩ ب س ١ ـ ٣٤ .

(٢) تقدم شرح هذا فيما يخص المسرحية ص ٤٩ ـ ٥١،٥٨ ـ ٥٩ من هذا الكتاب .

(٣) ارسطو : الخطابة : الكتاب الثالث ١٤١٠ ب س ٣٥ وما يليه .

(٤) انظر هذا الكتاب ص ٥٠ ـ ٥١ .

(٥) ارسطو : فن الشعر ، الفصل السادس عشر .

(٦) ارسطو : الخطابة ، الكتاب الاول ١٣٧ ب س ا وما يليه ، الكتاب الثاني ١٤٠١ ب س ٩ وما يليه ، ولنا الى هذا عودة عند كلامنا عن انواع البراهين الخطابية .

الحالة والبرهنة عليها (١) . اما المقدمة في الخطابة فهي نظير المدخل في المسرحية ، ونظير التمهيد الموسيقي في الموسيقى (٢) . فأجزاء الخطابة ليست لها الحدود الحاسمة التي للشعر . لان الحكاية في الشعر تتوقف على فعل واحد ذي اجزاء متسلسلة على نحو ما سبق (٣) ، على حين الوحدة في الخطابة اضافية ، لانها لا تتوقف على تحديد طبيعي ، فليس مرجع هذه الوحدة الى مادة الموضوع ولا الى وحدة الفعل ، وليست المحاكاة غاية الخطابة الفنية ، حتى تكتسب الحكاية فيها معنى الضرورة والاحتمال . ولهذا كله لم يكن للخطابة وحدة عضوية نظير تلك الوحدة التي تتوافر للشعر (٤) . ولكن الوحدة في الخطابة نسبية ، اذ يمكن أن تزداد اجزاؤها او تنقص على حسب المقام ، دون ان تضار وحدتها (٥) . ولكل نوع من انواع الخطابة وحدة خاصة به ؛ ولهذا لم يعد ارسطو الخطابة من فنون القول التي تنطبق عليها المحاكاة .

انواع الخطابة :

والخطابة ثلاثة أنواع على حسب من يوجه اليهم الخطاب . لان هؤلاء اما متفرجون في حفل او استعراض ، واما قضاة ، والقضاة اما ان يحكموا على الأفعال الماضية كما في المحاكم ، او على الأفعال المقبلة كما في مجالس الشورى او البرلمانات . ومن هنا كانت انواع الخطابة الثلاثة : الاستدلالية (٦) épidictique والقضائية Judiciaire والاستشارية

---

(١) الخطابة لارسطو ، الكتاب الثالث ١٤١٤ أ س ٣٠ - ٣٦ .
(٢) نفس المرجع ١٤١٥ أ س ٨ - ٢٤ .
(٣) انظر هذا الكتاب ص ٦١ - ٦٣ .
(٤) هذا الكتاب ص ٦٢ .
(٥) راجع : R. S. Craue. Critics and Criticism, p. 224-225
(٦) اي الاستدلال على ما يساق فيها من مدح او ذم ، لذا يسميها كثير ممن تحدثوا عنها من الانجليز الخطابة الاحتفالية Ceremonial
انظر : R. S. Crane. op. cit., p. 221. وكذلك راجع الترجمة الانجليزية التي سبقت الاشارة اليها ١٣٥٨ ب س ٥ - ٧ وهوامشها . في كل من انواع الخطابة الثلاثة يظل الجمهور حكما فيما يلقى عليه من قول ، ولكن ارسطو يقصد الحكام الذين في يدهم تحديد الموقف ولهم القول الفصل فيه ، وهذا لا يكون الا في الخطابة القضائية والاستشارية ، اما الخطابة الاستدلالية او الاحتفالية ، فالجمهور ليسوا حاسمين للموقف .
انظر : الخطابة ، الكتاب الثاني : ١٣٩١ ب س ١٦ - ٢٠ .

Délibératif . وموضوع الخطابة الاستدلالية هو المدح او الذم ، وموضوع القضائية الاتهام والدفاع . واما الاستشارية فموضوعها النصح بفعل شيء او عدم فعله .

وازمنة هذه الانواع مختلفة : لان المدح او الذم يتعلقان عادة بالافعال الحاضرة مع الرجوع احيانا الى ما يتصل بها من الماضي . فزمن الاستدلالية هو الحاضر ، وزمن القضائية هو الماضي . لان الحكم يكون على الأفعال التي حدثت . واما الاستشارية فزمنها المستقبل ، لانالناس يستشيرون فيما ينبغي فعله مستقبلا .

وغاياتها متميزة كذلك ، فالاستدلالية غايتها بيان الجميل او القبيح من الأفعال ، والقضائية تميز المشروع من غير المشروع ، كما تستهدف الاستشارية شرح النافع والضار . وتشترك انواع الخطابة الثلاثة فيبعض مواطن الحجج ، اذ تتناول هذه الحجج الممكن والمستحيل ، والعظيم والحقير ، فيما لها من قيمة مطلقة او نسبية ، عالمية او فردية (١) .

أنواع المحاجة الخطابية :

يقسم ارسطو الحجج الخطابية اولا الى نوعين : غير فنية ، وفنية . ويقصد بالحجج غير الفنية . ما ليست من عمل الخطيب ، بل هي موجودة من قبل . كشهادة الشهود ، والاعترافات التي اخذت بتعذيب المتهم ، ونصوص القانون ونصوص الوثائق ... وليست هذه الحجج جوهرية في فن الخطابة ، ولكن الخطيب يمكن ان يستفيد منها في حججه الفنية. فيما يتعلق بالشهود – مثلا – يمكنه تدعيم حجته بالاستفادة من اخلاق الشهود ومسلكهم ، وصلتهم بالخصم صلة صداقة او عداوة ... ويندرج في الشهود الاستشهاد بالأمثال ، لانها شهود قديمة ، او باقوال الشعراء ومشاهير الرجال ممن لآرائهم مكانة عظيمة ، وكذلك يمكن تهوين شان الاعترافات التي اخذت بوسائل التعذيب مثلا . واما القانون فيستفاد من نصوصه ، وملابسات هذه النصوص ، فلا ينبغي الوقوف عند هذه النصوص في حرفيتها ، على ان هناك – سوى القانون المكتوب – القانون الانساني العام ، وبهذا القانون دافعت انتيجونه عن نفسها فقالت : انها دفنت اخاها مخالفة في ذلك قانون كريون – ولكنها لم تخالف القانون

---

(١) الخطابة لارسطو ، الكتاب الاول ، الفصل الثالث .

الالهي غير المكتوب : « وهو قانون ليس من عمل اليوم ، ولا من عمل امس ، ولكنه قانون ابدي ، وما كان لي ان اخاف غضب انسان ، مهما بلغ ، حين اتمسك به (١) » . وهكذا يستعين الخطيب بهذه الوسائل غير الفنية ، ولكنه لا يخترعها (٢) .

والحجج الفنية : هي التي يستخرجها الخطيب بوسائله ، فيخترعها اختراعا ، وهي جوهرية في الخطابة . وهي ثلاثة انواع. فمنها ما يتعلق بأخلاق الخطيب ، وهذه الأخلاق من وسائل الاقناع ، اذ ان شخصية الخطيب مبعث الثقة فيما يقول . ولكن يجب أن تكون هذه الأخلاق منبعثة من الخطبة نفسها ، وموقف الخطيب فيها . فلا يصح الاكتفاء بما يعلمه الجمهور ، أو بما يسبق ظنه اليه (٣) .

ومنها ما يتعلق بأحوال السامعين ، وبما يمكن أن يثير الخطيب فيهم من انفعالات . وتختلف هذه الحالات على حسب ما هم عليه من سرور أو الم ، ومن صداقة أو بغض ... وبهذه الأحوال يعنى الخطباء كل العناية (٤) . ثم من هذه الحجج ما يتعلق اخيرا بالكلام نفسه ، ببيان الحقيقة او ما يظهر كأنه الحقيقة ، بوساطة براهين يمكن أن تكون مقنعة على حسب كل حالة من الحالات (٥) .

وهذه الحجج بأنواعها الثلاثة يقسمها ارسطو مرة أخرى الى قسمين كبيرين . حجج خلقية ذاتية ، وأخرى منطقية موضوعية . وفي ظل هذا التقسيم الأخير يعالج ارسطو مسائل الخطابة الخاصة بالبراهين ، وينبغي لنا أن نفصل القول بعض التفصيل في هذين القسمين في ضوء ما قال .

---

(١) انظر مسرحية انتيجونه لسوفوكليس ابيات ٤٥٦ ــ ٤٥٧ ، ولتلخيص هذه المسرحية انظر هذا الكتاب ص ٧٧ وهوامشها .

(٢) انظر الخطابة ، الكتاب الاول ١٣٥٦ ا س ٣٥ ــ ٤٠ ثم الفصل الخامس عشر كله . وقد اردنا ضرب امثلة . ومن يرد المزيد فليرجع الى الاصل .

(٣) يعالج ارسطو الاحوال الخاصة بشخصية الخطيب في الكتاب الثاني من الخطابة، الفصل الاول .

(٤) يعالجها ارسطو في الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصول من ١ ــ ١٧ .

(٥) يشرحها ارسطو في الكتاب الاول من الخطابة من بدء الفصل الثالث ، ثم الكتاب الثاني من الفصل الثامن الى آخر الكتاب .

(١) البراهين الخلقية الذاتية :

وفيها يدرس ارسطو الأسس النفسية (١) للخطابة . وهذه الأسس النفسية لها ناحيتان . اولاهما ما يتعلق بخلق الخطيب او شخصيته ، وثانيتهما تخص عواطف السامعين وانفعالاتهم . وشخصية الخطيب لها اعظم الأهمية في الخطابة الاستشارية ، ثم في القضائية، والاعتداد بعواطف السامعين له شأن اعظم في الخطابة الاستدلالية ثم في القضائية .

١ ــ اما الخطباء فهم يوحون بالثقة اذا توافرت لهم ثلاث صفات : الفطنة ، والفضيلة ، والتلطف للسامعين . « فاذا شوه الخطباء الحقيقة في حديثهم في امر من الأمور او في نصحهم به ، فانما يكون ذلك لواحد من الأسباب الآتية ، اولها كلها مجتمعة . فاذا اعوزتهم الفطنة تعرضت افكارهم للخطأ ، واذا كان تفكيرهم مستقيما دفعهم الخبث الى ستر افكارهم الصحيحة ، او يكونون فطنين شرفاء ، ولكنهم لا يحبون السامعين ، فلا ينصحون باتباع خير الطرق التي هم على علم بها . وليس هناك من حالات أخرى غير هذه . وينتج عن هذا ــ ضرورة ــ أن الخطيب الذي تتوافر له هذه الصفات يوحي بالثقة الى من يستمعون اليه (٢) » . والغباء رذيلة عقلية تعمي المرء عن الصواب وتبعده من أسباب السعادة . والفطنة أساس الصواب في المشورة (٣) . والفضيلة جميلة وكذا كل ما يوصل اليها ، وخير الفضائل أعمها نفعا وابعدها عن المنفعة (٤) الخاصة . اما التلطف للسامعين او الشعور بالصداقة نحوهم، فهو من العواطفالتي توحد الغايات بين الخطيب وجمهوره ، وتربطه واياهم بربط وثيق (٥) .

٢ ــ اما السامعون : فيجب الوقوف على ما لديهممن عواطف تهيأوا لها بسبب موقفهم الخاص . و « والعواطف مصحوبة بالألم او اللذةويحمل تغيرها على تغير الناس في احكامهم ، كالغضب والرحمة والخوف ، وكل

---

(١) تاثر ارسطو هنا ابلغ تاثر بأستاذه أفلاطون في محاوراته التي عنوانها فيدروس Phaedrus وفيها يحاور سقراط فتى من تلاميذه اسمه فيدروس في الأسس النفسية للخطابة ، وقد اوردنا النص الخاص بذلك من كلام افلاطون ص ٣٠ من هذا الكتاب ، فارجع اليه .

(٢) الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصل الاول .

(٣) يتحدث ارسطو لا عنالفطنةفي Nicomachean Ethios, VI, 7, 1141 b.

(٤) الخطابة ، الكتاب الاول فصل ٩ .

(٥) الخطابة ، الكتاب الثاني ، فصل ٤ .

الانفعالات من هذا النوع ، وكذلك ما يضادها من انفعالات (١) » . وتعريف ارسطو هذا ينطبق على الانفعالات الموقوتة . وهذه ليست في نفسها فضائل او رذائل ، لاننا لا نستحق مدحا ولا ذما بسبب هذه المشاعر العابرة ، بل لما لنا من صفات ثابتة . وليست هذه الانفعالات اختيارية كالفضائل والرذائل ، بل تثار بعوامل خاصة (٢) .

ثم اخذ ارسطو يعدد هذه العواطف او الانفعالات ، وقد نص على انه يتبع في كل واحدة منها استيفاء ثلاث مسائل ، فاذا اخذنا الغضب – مثلا – كان علينا : (١) أن نعرف الاستعدادات النفسية التي تحمل المرء على الغضب ، (٢) أن نعد الاشخاص الذين نشعر عادة بالغضب نحوهم ، (٣) أن نعد الاشياء التي تثير عادة فينا هذا الشعور . ويجب أن نحيط بهذه المبادىء الثلاثة مجتمعة ، والا استحال علينا ان نثير الغضب في نفوس السامعين ، والامر كذلك في العواطف (٣) الاخرى .

ولنضرب مثلا بتناول ارسطو للخوف ، لانه تحدث عنه في الشعر ، وفي الخطابة : « فالخوف الم او اضطراب ينتج عن تخيل شر يحدث في المستقبل ، فيسبب خرابا او اذى » . ولا يخاف المرء الا الاخطار القريبة المتوعدة ، فلا يخاف ما هو بعيد . فكل امرىء يعرف انه سيموت ، ولكنه لا يهتم بخطر الموت ما دام بعيدا . فالاشياء التي تهدد بالضرر الكبير هي مثار للخوف . وكذلك علاماتها تثير الخوف لانها تنذر بقرب المخوف منه .

والاشخاص الذين نخافهم هم من يغضبون علينا أو يحقدون ، اذا كانوا على سلطان يهيء لهم ان يضرونا ضررا بليغا . وكذلك الظالمون ، وكذلك يخاف المرء أن يكون تحت رحمة شخص آخر مهما يكن . « لان اكثر الناس ليسوا خيرين كما ينبغي ، بل هم جبناء في الخطر ، ويسيطر عليهم الطمع في النفع » ، ومن يقدرون على فعل المظالم مخوفون من الآخرين الذين يمكن أن يتعرضوا لهذه المظالم ، لان الناس كثيرا ما يقترفون المظالم متى قدروا عليها . وكذلك المتنافسون على أمر ، يخاف بعضهم من بعض اذا لم يكن ميسورا ان يفوزوا به على سواء ، لان الصراع

---

(١) الخطابة ، الكتاب الثاني ، ١٣٧٨ أ س ١٨ – ٢٢ .

(٢) انظر Aristotle: Nicomachean Ethics 11, 5, 1105, b. 10 et sq.

وانظر كذلك مقدمة الترجمة الفرنسية السابقة ص ٢٥ .

(٣) الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصل الاول ، ١٣٧٨ أ س ٢٢ – ٢٦ .

دائم بين هؤلاء .. ومن بين خصومنا لا ينبغي انرهب الغضوبينالصرحاء، بقدر ما نرهب الهادئين المخادعين الذين يتظاهرون بالضعف ، لاننا لا نعرفه متى يهجمون ، فتوعدهم لنا دائم لا ينقطع .

اما الحالات التي يشعر المرء فيها بالخوف ، فهي ما يكون فيها هدفا يمكن ان ينال بالأذى . فلا يحس بالخوف من يعتقد انه لا ينال ، كمن ترادفت عليهم النعم او توافر لهم السلطان . كذلك لا يخاف من قاسى كل انواع المخاوف ، كهؤلاء الذين يتهيأون للصعود الى المقصلة . « فالخوف يستلزم احتفاظ المرء فينفسه ببعض الأمل فيالنجاة مما يخاف، والدليل على ذلك ان الخوف يبعث على المشورة ، ولا مشورة في ميئوس منه » .

وعلى الخطيب ان يستفيد من كل ذلك اذا اراد اثارة الخوف في نفوس سامعيه ، فيقول لهم : انهم عرضة للعذاب ، لان من هم أعظم منهم قد عذبوا ، وكذلك نظراؤهم ، فأتاهم الأذى من حيث لم يحتسبوا ، وبطريقة لم يتوقعوها (١) ... ثم يمضي ارسطو في دراسته للعواطف المختلفة ، وكيفية الانتفاع بها في الخطابة ، من رحمة وقسوة ، وجحود ومعرفة للجميل ، ومن حسد وغيرة (٢) ... ودراسته لها هنا تختلف عن دراسته لها في كتاب الأخلاق ، لانه يدرسها هنا بوصفها حركات نفسية خاضعة للتغيير والتوجيه ، واما في الأخلاق فيدرسها على انها صفات ثابتة للموجود قابلة للتقويم في ذاتها . وكما يدرس ارسطو حالة السامعين من حيث ما يمكن ان يثار فيهم من عواطف على نحو ما شرحنا ، يدرسهم كذلك على حسب حالاتهم الأخرى، من تفاوت فيالأعمار بين شيوخوشبان، ومن تفاوت في الطبقة الاجتماعية ، والسلطة والثراء ، وصنوف الحظوظ الأخرى (٣) وذاك هو الجانب النفسي الذاتي للخطابة ، اخذ اسسه عن أستاذه أفلاطون (٤) ، ولكنه زاد فيه ووفاه .

---

(١) راجع في هذا كله : الخطابة ، الكتاب الثاني ، الفصل الخامس . ومثل الخوف الرحمة فيما يثيرها من اشخاص واشياء ، وفيما يهيء لها من استعداد ، ولكن الاخطار بدل ان يهددنا كما في الخوف ، تتهدد نظراءنا ومن تربطنا بهم صلة ليست جد قريبة ، وهم لا يستحقون ما نزل بهم ، فاذا كانت الصلة جد قريبة أثارت المخاطر النازلة بهم الرعب لا الخوف ، كما حصل لامازيس ، فانه لم يبك حين قتل العدو ولده ولكنه بكى حين آتى اليه صديقه يستنجد به ، انظر المرجع السابق ، الفصل الثامن .

(٢) راجع فيها الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثاني ، الفصول من ١ — ١١ .

(٣) نفس المرجع ، الفصول من ١٢ — ١٧ .

(٤) كما ذكرنا من قبل ، ص ٣٠ من هذا الكتاب .

(ب) البراهين المنطقية الموضوعية :

ويفسح ارسطو لمعالجتها مجالا اوسع من المجال الـذي عالج فيـه الاقيسة الذاتية السابقة (١) . وهنا تتجلى علاقة الخطابة بالمنطـق . وفي المنطق تدور الحجج المختلفة حول الاستقـراء ، ثم القيـاس الثـلاثي . والخطابة يقوم فيها المثل exemple مقام الاستقراء، كما يغني المضمر (٢) enthymème عن القياس الثلاثي المنطقي . وجميع الخطباء لا تخـرج حججهم عن المثل والقياس المضمر (٣) . وموضوع المحاجـة في الخطابـة الأمور الممكنة التي يمكن ان تكون على غير ما هي عليـه ، فتقبـل حلـين متعارضين . اما الأمور التي لا يمكن ان تكون على غـير ما هي عليـه في الحاضر او في الماضي او في المستقبـل، فليست موضـوع مشاورة ، اذ النقـاش فيها لا جدوى (٤) منه . وكل من المثل والقياس المضمر يتفـرع ـ بدوره ـ الى انواع نلم هنا الآن بأسسها :

١ ـ المثـل :

وفيه يعتمد على ايراد حالات كثيرة مشابهة للحالـة التي يـراد الاستدلال عليها ، للبرهنة على انها نظيرتها . ويسمى في المنطق الاستقـراء ويسمى في الخطابة : المثل (٥) . ويجمل بالخطيب ان يفضلـه في الخطابـة الاستشارية ، اذ اننا نحكم على المستقبل . أو نتوقع أن نكون على حسب

---

(١) سبق ان اشرنا الى انه خص الاقيسة الذاتية ، في الكتاب الثاني من الخطابـة ، بالفصول من ١ ـ ١٧ ، على حين شغلت الاقيسة المنطقية بقية الكتاب الثاني والكتاب الاول.

(٢) القياس الثلاثي Syllogisme قياس مكون من ثلاثة أجزاء او جمـل ، الجملـة الاولى تسمى المقدمة الكبرى ، والثانية الصغرى ، والثالثة تحتوي على نتيجـة القيـاس . وهذه النتيجة صحيحة ضرورة اذا سلمنا بالمقدمتين . ومثال ذلك ان يقال : يستوجب شكرنا من يغمرنا بنعمه ، والله يغمرنا بالنعم ، فالله يستحق شكرنا . والقياس المضمر هو القياس الثلاثي بحذف صغراه ، فهو يتكون من جزاين : مقدمة ونتيجة ، كان نقول : من يغمرنا بنعمه يستحق شكرنا ، فالله يستحق شكرنا . والاستقراء Induction قياس يوصل فيه بتعمد الاجزاء او الافراد الى نتيجة عامة ، وذلك بالانتقال من الخاص الى العـام او من الاثر الـى المؤثر ، او من النتيجة الى السبب .

انظـر : Aristotle : Topiques I, 100. a 26. a, 13

(٣) ارسطو : الخطابة ١٣٥٦ ب ، س ١ ـ ١٥ .

(٤) نفس المرجع ١٣٥٧ أ ، س ١ ـ ٦ .

(٥) الخطابة ، الكتاب الاول ١٣٥٦ ب س ١٣ ـ ١٨ .

ما نعرف من أمثلة في الماضي . والقياس المضمر افضل من المثل في الخطابة القضائية ، لان البرهنة وبيان الاسباب فيها مطلوبة لالقاء الضوء على حوادث الماضي (١) . والمثل نوعان : أحدهما ما يورد فيه الخطيب حقائق وقعت في الماضي ، وهو المثل التاريخي ، والثاني يخترعه الخطيب من نفسه ، وهذا الاخير بدوره نوعان : اما ان تخترع فيه الامثلة للمقابلة بين الحالات المتشابهة ، وهو المثل التشبيهي : parabole — واما ان نحكي فيه القصص على لسان الحيوان ، وهو ما يسمى : الخرافة أو القصة على لسان الحيوان Fable .

والمثل التاريخي : يمثل له أرسطو بقوله : « يجب ان نستعد للحرب ضد ملك الفرس ، والا نتركه يخضع مصر لسلطانه ، اذ ان داريوس لم يعبر الى اوروبا قبل ان يأخذ مصر ، وعندما اخذها عبر منها الى أوروبا . وكذلك اكزركس Xerces ومن بعده ، لم يشرع في هجومنا قبل أن يفتح مصر ، وحين تم له النصر عليها مضى قدما الى اوروبا . فاذا احتل ملك الفرس الحالي مصر ، فانه سيجتاز كذلك الى اوروبا ، فيجب اذن ، الا نتركه يفعل (٢) » .

والمثل التشبيهي : يكثر في محاورات سقراط ، ومنها : « لا يصح الاقتراع في اختيار القضاة ، لاننا نكون كمن يختارون المبارزين في النزاع اقتراعا ، لا على حسب ما فيهم من قوة طبيعية للمجالدة في الصراع ، بل على حسب ما صادفهم من حظ ، او نكون كمن يختارون الربان الذي يقود السفينة اقتراعا ، كأنما ينبغي الا نختار من يعرف القيادة بل من تسوقه الصدفة (٣) » .

ثم المثل الخرافي : على لسان الحيوان ، وقد كان هذا النوع ذا قيمة كبيرة لدى اليونان ، وكثيرا ما كان يلجأ اليه الخطيب في المرافعات القضائية (٤) . ويسوق ارسطو لهذا النوع مثالا ما قاله ستيسيكورس (٥)

---

(١) نفس المرجع ١٣٦٨ ا س ٢٦ — ٣٣ .

(٢) يحتمل ان يكون هذا المثل مقصودا به ملك الفرس المسمى ارتاكسركس الثالث Artaxerxes III وقد اعد حملة ضد مصر ما بين اعوام ٣٥٤ — ٣٥١ ق.م. قد نجحت في الاستيلاء عليها ، انظر تعليقات M. Dufour على الترجمة الفرنسية ج ٢ ، ص ١٠٤ .

(٣) الخطابة لارسطو ، الكتاب الثاني ، فصل ٢٠ ، ١٣٩٣ أ س ٢٨ — ١٣٩٣ ب س ٧

(٤) راجع خطابة ارسطو ، الكتاب الثاني ، ١٣٩٣ ب س ٨ وما يليه .

(٥) شاعر غنائي يوناني (٦٤٠ — ٥٥٥ ق.م.) ، عاش في مدينة هيميرا Himera في شمال صقلية .

Stesichorus لمواطنيه في صقلية، حينما اختاروا فلاريس (١) phalaris حاكما عليهم ، وكان طاغية ، اذ حكى لهم قصة حصان كان يعيش وحده في مرج من المروج . فدهمه غزال اخذ يتلف مرعاه الخصيب ، فأراد الحصان ان ينتقم من الغزال ، فطلب من رجل ان يساعده في الانتقام منه ، فقال له الرجل : انه يستطيع ذلك على شرط ان يقبل الحصان أن يلجم ، وأن يترك الرجل يمتطي صهوته ، وتم الاتفاق بينهما ، فصعد الرجل صهوة الحصان . وكان ثمن انتقامه من الغزال ان اصبح عبدا للانسان . ثم يقول ستسيريكورس لمواطنيه : « وكذلك انتم ، فخذوا حذركم أن تتعرضوا لمصير الحصان ثمنا لما تريدون من انتقام من عدوكم .. فقد أممتم ذو اللجم ... واذا تركتموه يمتطي ظهوركم ، فستكونون منذ الآن عبيدا لفلاريس (٢) » .

وهذا النوع من القصص على لسان الحيوان يناسب الخطب التي تقال في الاجتماعات الشعبية . فاذا صعب على الخطيب ان يجد حقائق واقعية تشبه حق المشابهة ما يريد جلاءه من حقيقة ، سهل عليه ان يخترع في هذه الحالة مثل تلك القصص . ولا يصح ان يحاول هذا الاختراع الا اذا كانت لديه القدرة على النفوذ الى وجوه الشبه بين قصصه والحالة الخاصة في موقفه . وهو واجب صعب ، لا بد فيه من مران عقلي طويل .

والمحاجة بالقصص الخرافية قد تكون ميسورة ، ولكن المثل التاريخية اجدى نفعا منها في الخطابة الاستشارية ، اذ كثيرا ما يشبه المستقبل الماضي .

وحين لا يكون لدى الخطيب اقيسة مضمرة ، عليه أن يستخدم انواع المثل في البراهين . وبها يستطيع الاقناع . فاذا كانت لديه اقيسة مضمرة استخدم المثل شاهدا على ما يقول في ختام اقيسته . واذا قدم الخطيب المثل أولا ، كان بمثابة استقراء ، ولا بد — اذن — من ذكر امثلة كثيرة ليحصل الاقناع ، ولكن اذا اخره بعد الاقيسة المضمرة ، كان بمثابة شاهد على ما يقول . ويكفي فيه حينئذ مثل واحد ، لان الشهادة تحدث اثرها

---

(١) كان فلاريس حاكما مستبدا في صقلية ، في النصف الاول من القرن السادس قبل الميلاد . قيل انه كان يشوي ضحاياه في ثور من النحاس اخترعه احد مواطنيه ، فكان هذا المواطن اول من شوي فيه .

(٢) الخطابة لارسطو ، الكتاب الثاني ، فصل ٢٠ ، ١٣٩٣ ب ، س ٨ — ٢٢ .

حتى لو كانت من شاهد واحد عدل (١) . والمثل بأنواعه ومواضع استعماله السابقة اقل اهمية في الخطابة من القياس المضمر ، وهو ما نتحدث الآن عنه .

٢ ــ القياس المضمر :

وهو مقابل للقياس الثلاثي في المنطق ، غير أن المضمر يحذف فيه حده الأصغر (٢) . اذ ان الجمهور لا يحتاج الى ذكره في الخطابة لعلمه به عادة . « فاذا أردنا ان نستدل على ان دوريوس Darieus منح تاج النصر جائزة له ، يكفي أن نقول انه فاز في الألعاب الاولمبية ، ومن العبث ان نضيف الى ذلك ، أن الفائز في الألعاب الاولمبية يمنح تاجا ، لان هذه الحقيقة معروفة لكل الناس (٣) .

والقياس المضمر نوعان ، نوع يستخدم في الاستدلال ، وآخر في التفنيد . ولكل منهما مواضع حجج عامة نذكر منها هنا ما يمكن ان يفيد الكاتب والخطيب . فأهم مواضع الحجج في القياس المضمر الاستدلالي هي :

١ ــ التضاد (٤) : وفيه تؤخذ الحجة بوساطة التضاد بين الأشياء ، كالسلم والحرب ، والنفع والضرر ، والحق والباطل ... وذلك مثل : « اذا كانت الحرب سبب الشرور الحاضرة ، فبالسلم يجب اصلاحها » . ومثل : « اذا لم يكن من العدل ان نندفع الى الغضب على من جلبوا لنا الضرر على الرغم منهم ، فان من ساق الينا نفعا وهو مكره لا يستحق منا اي شكران » ، ومثل : « ما دامت الأكاذيب تصادف لدى الناس اذنا صاغية ، فكن على ثقة كذلك من نقيض هذا الأمر . وهو ان كثيرا من الحقائق لا تلقى منهم تصديقا » .

٢ ــ علاقة الأقل بالأكثر : فاذا لم يمكن اثبات شيء لشيء آخر هو معه اكثر احتمالا ، فانه لا يمكن اثباته لشيء ثالث هو معه اقل احتمالا

(١) نفس المرجع ١٣٩٤ أ س ٢ ــ ١٨ .
(٢) راجع الهامش رقم ٥ من ص ١٠٣ من هذا الكتاب والامثلة المذكورة به .
(٣) الخطابة لارسطو ، الكتاب الاول : ١٣٥٧ أ ، س ١٨ ــ ٢٢ .
(٤) يعرفه ارسطو بانه البحث عن ضد الموضوع في جملة ، وهل يثبت له محمول بضاد محمول في الجملة الاخرى ، انظر الكتاب الثاني من الخطابة ، اول فصل ٢٣ .

كأن يقال : اذا كان الانبياء لا يعلمون الغيب ولا يملكون لانفسهم نفعا ولا ضرا ، فغيرهم من المؤمنين لا يعلمون ولا يملكون (١) . ويندرج في هذا الوجه ما اذا تحقق الاقل احتمالا، فانه يتحقق من باب اولي، الاكثر احتمالا. كأن نقول : ان فلانا يؤذي جيرانه ، لانه يؤذي والديه . ومن هذا الوجه ايضا استخراج الحجة لا من علاقة الاقل بالأكثر او الأكثر بالأقل ، بل من علاقة المساوي بالمساوي له . مثل : « اذا لم يكن من المستطاع توجيه اللوم الى هكتور على قتله باتروكلوس ، فكيف يلام الكسندروس على قتله اخيليوس ؟ (٢) .

٣ ـ المحاجة بالزمن : وهي المأخوذة من اعتبارات الزمن في الماضي والحاضر ، كما في اجابة افيكراتس (٣) على اعتراض هارموديوس على اقامة تمثال له . « لو اني طلبت اليك التمثال قبل أن اقوم بهذه الأعمال جزاء لي عليها ، لكنت قد لبيت لي طلبي ، او ترفضه الآن بعد ان بلوت هذا البلاء ؟ لا تعد بالجزاء على خدمتك قبل القيام بها ، لتخلف الوعد بعد أن تؤدى لك الخدمة (٤) » .

٤ ـ تعريف الكلمات : لاستنتاج الحجة من هذا التعريف . كأن نقول : ما هو « ما فوق الطبيعة ؟ » هو الله ، او عمل من أعمال الله . وايما امرىء اعتقد في وجود عمل من اعمال الله ، لا يمكنه الا يعتقد في وجود الله . وكقول سقراط حين رفض ان يذهب الى بلاط المقدوني اركلاوس Archelaus . « انما العار ألا تستطيع ان تجازي الاحسان بالاحسان ، كما لا تستطيع ان ترد الاساءة بالاساءة (٥) » .

---

(١) آثرنا ان نسوق هذا المثل ، وهو قريب من المثال الذي ساقه ارسطو في ان الآلهة ليس علمهم كاملا ، ومن باب اولى الناس . انظر : الخطابة لارسطو ، الكتاب الثاني ١٣٩٧ ب ١٤ ـ ١٦ .

(٢) لفهم هذا المثل راجع تلخيصنا للالياذة ص ٩٠ هامش رقم ١ من هذا الكتاب ، ومن يرد المزيد من الامثلة فليرجع الى الخطابة لارسطو ١٣٨٧ ب .

(٣) Iphicrates قائد أثيني هزم الاسبرطيين عام ٣٩٠ ق.م. ، واجابته هذه مشهورة في الادب اليوناني ، ويذكرها ارسطو في الخطابة في غير موضع .

(٤) ارسطو : الخطابة ، ١٣٢٧ ب ٢٣ ـ ٢٨ .

(٥) نفس المرجع ١٣٩٨ أ ١٦ ـ ١٨ ونسوق مثالا آخر لهذا الوجه من وجوه الحجج ما قاله شيشرون Cicero الروماني حين اراد ان يبرهن على ان رياسة الدولة ليست في هذه المظاهر الكاذبة ، لكنها تكليف وعبء ، فعرف الرياسة : « اتظنون رياسة الدولة تنحصر في هذا المظهر من الحراس شاكي السلاح ، وفي ثياب الرياسة البيضاء الارجوانية ؟ كلا =

تقسيم الشيء الى اجزاء : لاستخراج الحجة من هذا التقسيم ؛ مثلا : « انما يرتكب الانسان الخطأ لثلاثة أسباب : (الاول كذا والثاني كذا والثالث كذا) والسببان الاولان لا محل للتساؤول عنهما في موضوعنا، وأما الثالث فلا يفكر فيه من اتهمونا أنفسهم » . هكذا يتكلم من يدافع عن نفسه اذن ، ألا نتركه يفعل (١) » .

= انما الرياسة همة وحكمة ، وامانة ورصانة ، ويقظة وعناية ، ودقة في اداء الواجبات كلها قدر الاستطاعة ، وسهر دائب على رعاية مصالح الجمهورية » . راجع :
Villiers — Moriame : Nouveau Cours de Rhétorique, p. 22.

ومثال آخر ما قاله شوقي يبين أن الخلد مطلب عسير المنال ، ولا يظفر به الا ذوو الهمم الكبار ، فعرف الخلد :

وليس الخلد مرتبة تلقى	وتؤخذ من شفاه الجاهلينا
ولكن منتهى همم كبار	اذا ذهبت مصادرها بقينا
وسر العبقرية حين يسرى	فينتظم الصنائع والفنونا
وآثار الرجال اذا تناهت	الى التاريخ خير الحاكمينا
واخذك من فم الدنيا ثناء	وتركك في مسامعها طنينا

أنظر الشوقيات ج ١ ، ص ٣٣٦ .

(١) الخطابة لارسطو ١٣٩٨ أ س ٢١ – ٣٣ ، كثيرا ما يلجأ الشعراء الى هذا التقسيم للبرهنة على حججهم ، شأنهم في هذا شأن الخطباء ، ولكنهم دونهم استيعابا واستقراء . انما يلجأ الشعراء الى هذا التقسيم في مواطن الحجج على قضاياهم العامة ، اذ ان هذا التقسيم طريق خصب للاقناع . وكثيرا ما يلجأ اليه ابو العلاء . مثلا :

وقد فتشت عن اصحاب دين	لهم خلق وليس لهم رياء
فالقيت البهائم ، لا عقول	تقيم لها الدليل، ولا ضياء
واخوان الفطانة في اختيال	كأنهم لقوم أنبياء
فاما هؤلاء فاهل مكر	وأما الآخرون فاغبياء
فان كان التقى بلها وعيا	فاعيار المذلة أتقياء

فأبو العلاء يقول انه لا يعثر على اصحاب دين على خلق يعتد به ، لان من صادقهم من الناس اما متدينون ، ولكنهم اغبياء لا عقول عندهم . فهم يرددون الاقوال غير واعين، فتقواهم لا يعتد بها الا اذا عددنا الحمير السائمة اتقياء . واما الآخرون فهم على فطنة ، لكنهم ماكرون مراؤون لا خلق لهم : (انظر لزوم ما لا يلزم لابي العلاء احمد بن سليمان المعري التنوخي ، طبعة القاهرة ١٩١٥ ، ص ٣٧) . وكذلك يقول ابو العلاء :

عفت الحنيفة ، والنصارى ما اهتدت	ويهود حارت ، والمجوس مضلله
اثنان أهل الارض : ذو عقل بلا	دين ، وآخر دين لا عقل له

(نفس المرجع ، ص ١٧٥) وانما قصد أرسطو الى بيان الحجة بالتقسيم .
اما قدامه في كتاب : « نقد الشعر » فقد ذكر صحة التقسيم لذاته ، لا لاقامة حجة ، فاستحسن من الشاعر ان يضع أقساما فيستوفيها، ولا يغادر قسما منها ومثل له بقول الشاعر:

٦ ــ الموازنة بين نتيجة امرين متعارضين : للاحتجاج بها تشجيعا على فعل أمر ، أو تثبيطا عن فعله ، كتلك التي نصحت ولدها الا يتحدث امام الناس ، فقالت له : « اذا دافعت عن الحق غضب عليك الناس ، واذا دافعت عن الباطل غضبت عليك الآلهة (١) » .

٧ ــ العلاقة بين النتيجة والمقدمات : فاذا كانت النتيجة واحدة في كلا الأمرين ، كانت المقدمتان لهما نفس القيمة . مثلا : كان اكزينوفانس Xénophanes يقول : « ان من يزعمون ان الآلهة تولد ، هم في الكفر كمن يزعمون ان الآلهة تموت ، اذ في كلا الأمرين تفنى الآلهة على مر الزمن » .

٨ ــ وكذلك اذا بين الخطيب ان الغاية المحتملةلشيء ما أو لعمل ما، هي الغاية الواقعية منه ، مثلا : « قد يمنح الله النعم ، لا للاكرام بها على المنعم عليه ، ولكن لينزل بها على المنعم عليه افدح البلايا » .

٩ ــ وقد يعتمد الخطيب في حجته على السبب ، فاذا تحقق الأثر واذا انتفى الأثر كذلك . وبهذا دافع ليوداماس Leodamas عن نفسه حين اتهم بأن اسمه كان محفورا في قائمة الخارجين على الشعب ، وانه محاه في عهد الطغاة الثلاثين الذين فرضتهم اسبرطة على اثينا ، فقال ليوداماس : « ان هذا محال ، لان هؤلاء الطغاة كانوا يثقون فيه أكثر لو ظل اسمه محفورا يشهد لهم على انه ضد الشعب (٢) .

وهكذا ربط ارسطو بين الحجج البلاغية والمنطق ، على نحو يمين

فقال فريق القوم لا ، وفريقهم نعم ، وفريق قال . ويحك، لا ادري

فليس في اقسام الاجابة عن مطلوب اذ سئل عنه غير هذه الاقسام ، ومثال ذلك ايضا قول الشماخ يصف صلابة سنابك الحمار وشدة وطئه على الارض :

متى وقعت أرساغه مطمئنة على حجر يرفضّ او يتدحرج

لان الذي تقع عليه السنابك اما ان يتفرق ويذهب واما ان يتدحرج . (انظر قدامه : نقد الشعر ، طبقة القاهرة ١٩٣٤ ، ص ٧٨ ــ ٧٩) .

(١) ارسطو : الخطابة ، ١٣٩٩ أ س ١٩ ــ ٢٤ وقارنه بما قاله الاحنف بن قيس لمعاوية في امر البيعة : « اخافك ان صدقتك ، واخاف الله ان كذبتك » ، انظر : البيان والتبيين : طبعة السندوبي ج ١ ، ص ١٨١ .

(٢) قد راينا ان نقتصر على مواطن الحجج هذه ، لانها في راينا اهمها ، من اراد مزيدا فعليه بالرجوع الى الفصل الثالث والعشرين من الكتاب الثاني من الخطابة ، وعددها فيه ثمانية وعشرون . وسنشرح كيف استفاد كبار الكتاب من مقولات المنطق في تعبيراتهم وادراكاتهم ومحاجاتهم في الشعر والقصص في كتابنا : علم الأسلوب او البلاغة الحديثة .

الكاتب والخطيب معا على اجادة المحاجة ، وعلى حسن التفكير . ولم يتخذ ارسطو المنطق اداة لتعقيد الدراسات البلاغية ، ومناقشة التعريفات ومصطلحاتها ، كما فعل المتأخرون ممن اقتحموا المنطق في البلاغة على نحو افسد البلاغة ، وعقد مسائلها ، ولم يحمل اليها جديدا ، لا في الفكر ، ولا في الأسلوب . وكما شرح ارسطو موضع الحجج بالقياس المضمر على نحو ما قلنا ، شرح كذلك مواضع تفنيد هذه الحجج ، وحسبنا هنا ان نذكر كيف يفند الخطيب حجج خصمه فيما يتعلق بالقياس المضمر . وذلك بتأليف اقيسة اخرى مقابلة لأقيسة الخصم . وتتضمن الاعتراضات التي تفسد على الخصم الاقيسة التي اتى بها . وهذه الاعتراضات تستخرج من القياس موضع المناقشة بين الخطيب وخصمه ، او من قياس آخر مساو له او مضاد له ، او من احكام سابقة معترف بها . فوسائل التفنيد على هذا النحو اربعة :

١ ــ فقد يستخرج الخطيب قياسه من نتيجة القياس الذي يثبته خصمه ليدحض به حجته : فمثلا : اذا قال الخصم ان الحب صفة محمودة ، فللخطيب أن يعارضه بأن الحب غير محمود ، اذ انه حاجة ، وكل حاجة نقيضه ، او بأن يقول : لو لم يكن هناك حب وضيع وآخر رفيع ، لما وجد مجال للحديث عن حب كونوس (١) Gaunos .

٢ ــ وقد يستخرج الاعتراض من ضد القياس الذي يأتي به الخصم . فاذا قال الخصم : « ان الرجل الفاضل يفعل الخير لجميع أصدقائه » ، كان الاعتراض هو . لكن الشرير لا يفعل الشر نكل اصدقائه » .

٣ ــ أو يستخرج من قياس شبيه بقياس الخصم . فاذا كان قياسه هو : « الحقد دائما دأب من عانى الشقاء » ، كان الاعتراض هو . « ولكن من عاشوا في النعيم ليس الحب من دابهم في كل الحالات » .

٤ ــ وكذلك اذا اعترض على الخصم بأقوال من يعتبرون حجة من المشهورين في الماضي . فاذا كان القياس هو : « يجب الا يعاقب السكارى على ما يفعلون ، لانهم يفعلونه عن جهل » ، أمكن تفنيد ذلك بأن تقول : « لو كان الأمر كذلك لما كان بتاكوس Pitacus (احد حكماء اليونان السبعة)

---

(١) احبت بيبليس اخاها كونوس حبا غير مشروع ، فهجر اخوها البلاد لئلا يستسلم الى اغراضها الوضيعة ، انظر : ارسطو : الخطابة ١٤٠٢ أ ، ص ٣٧ وما يليه . وراجع تعليقات ص ١٣٢ من الكتاب الثاني من الترجمة الفرنسية المشار اليها سابقا ، وكذا تعليقات ص ١٤٠٢ ب من الترجمة الانجليزية التي سبقت الاشارة اليها .

على صواب ، لان قانونه اوجب عقوبات شديـدة على مـا يرتكب في حـال السكـر (١) » .

هذا ، وتعد الحكم بمثابة القياس المضمر ، لانها قول موجز موضوعـه ما يمكن تجنبه أو فعله من الأمور العامة . واذا كان موضوع القياس المضمر في الخطابة هو تلك الأمور ، كانت نتيجة القياس المضمر لها طابع الحكمة ، وكانت في قوة القياس المضمر . واذا أضيف الى الحكمة تعليل لها ، كـانت قياسا مضمرا . مثلا : « ليس هناك من انسان حر » حكمه ، فاذا قلنـا : « لانه اما عبد للمال ، او عبد لاطماعه » كانت الجملتان قياسا مضمرا (٢) .

تلك المامة بأهم ما ذكره ارسطو خاصا بالمحاجة وطرقها في الخطابة . وقد عالج فيها الأفكار ووسائل خلقها .

وهذه الوسائل في جملتها مفيدة للخطيب والكاتب معا . وقد بقيـت امامنا مسألة الصياغة ، صياغة الأفكار في الجمل والعبـارات . وتشمـل هذه الصياغة كذلك تنظيم أجزاء الخطاب . وقد عالج أرسطو فيها مسائل عامة تنطبق ، في كثير من الحالات ، على الشعر والنثر معـا . وقـد خص ارسطو بها الكتاب الثالث من الخطابة ، وان يكن قد أشار الى مسائل منها في بعض فصول كتابه : « فن الشعر » . وهذه المواضيع من ارسطو هي التي اثرت ابلغ الأثر في النقد العربي القديم ، وفي خلق علوم البلاغة العربية كمـا ورثناها عن أسلافنا . وسنرى كيف نظر اليها أرسطو ، ليتضح لنـا بعـد ذلك مواطن التشابه والخلاف بين منهج أرسطو ومن قلدوه .

---

(١) راجع في كل هذا الكتاب الثاني من الخطابة ، الفصل الخامس والعشرين .

(٢) نفس المرجع ، الكتاب الثاني من الخطابة ، فصل ٢١ ، ومن أراد المزيـد فعليـه بالرجوع الى الاصل .

الفصل الرابع

الاسلوب واجزاء القول

يرد الأسلوب في كلام ارسطو عاما شاملا للشعر والفنون جميعا ، كما سبق في شرحنا لمعنى (١) المحاكاة وصلة الشعر بالفنون ، واساليب تلك الفنون . وهو بهذا المعنى متصل بنظرية المحاكاة كما تحدثنا عنها في الفصل الثاني من هذا الباب . وسنرى فيما بعد اثر هذا الفهم في النقد العربي عندما نتحدث في صدى نظرية المحاكاة عند العرب .

ولكن الذي يهمنا في هذا الفصل هو الاسلوب بمعنى آخر، يرد بخاصة في كتاب الخطابة لأرسطو ، وهو التعبير ووسائل الصياغة . ويظل الأسلوب في كل معانيه غايته الاقناع عند ارسطو ، اما بالمحاكاة الفنية في الشعر المسرحي والملحمي ، وهي المحاكاة التي تقوم في مجال الفن بوظيفة الاقناع بالأقيسةفي المنطق ، واما بالاقناع بالتعبير مباشرة في الخطابة وما يلتحق بها مما لا محاكاة فنية فيه وفي هذه الحالة الاخيرة يوصي ارسطو أن يلجأ الكتاب بخاصة الى تعبيرات تتجاوز مجرد التعبير البسيط عن الحقيقة ، وذلك بأن يعبروا بالمجازات الحسنة الصياغة ، لأن الكتاب ليست لديهم وسائل المحاكاة التصويرية المقصورة عند ارسطو على الشعر الموضوعي ،شعر المسرحيات والملاحم ، ويستلزم التعليل السابق أن يكون شان الشعراء الغنائيين شأن الكتاب والخطباء عند ارسطو ، لانهم لا تتوافر في أعمالهم المحاكاة التي عناها ارسطو ، يقول ارسطو في ذلك ، « والمجاز ذو قيمة في الشعر والنثر، ولكن الكتابأحوجاليهمنالشعراء، يقصدالشعراءالموضوعين في المسرحيات والملحمة كما بان في مفهوم الشعر عند ارسطو ، لان مواردهم الاخرى في الأسلوب انضب من موارد الشعراء (٢) » .

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٤٣ ـ ٥٤ .

(٢) ارسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٥ ا س ٤ ـ ٦ .

وعلى الرغم من ان ارسطو ينص في حديثه في النفس انه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عون من الخيال، فانه مع ذلك يعيب الخيال من حيث هو بدون وصاية العقل عليه. ويخلط بينه وبين الوهم (١) وتظل الحلى اللفظية في الأسلوب لديه غايتها ان يصل المرء الى الحقيقة والاقناع. وحديث ارسطو في الاسلوب هنا يكاد يندرج كله فيما يسمونه الآن : علم التراكيب .

ولكن ارسطو يتميز بأنه يحتم امرا آخر . هو انه لا يصح ان تفهم الجزئيات الا في ضوء البنية العامة للعمل الادبي ، وفيها تتحقق مراعاة أجزاء الكلام وترتيبها .

يقول ارسطو : « يراعي في قوله ثلاثة اشياء : اولها وسائل الاقناع ، وثانيها الأسلوب أو اللغة التي يستعملها ، وثالثها ترتيب اجزاء القول (٢) » . وسبق ان راينا كيف يستخدم ارسطو وسائل الاقناع في الأقيسة كأنها من وجوه البلاغة في الفصل السابق . وعلينا الآن ان نشرح ما يخص الامرين الباقيين ، وهما الأسلوب بمعنى الصياغة والتعبير ، ثم ما يستلزمه صدق اثره من ترتيب اجزاء الكلام .

- ١ -

الأسلوب

ووظيفته الاقناع ويضيق ارسطو ذرعا بطبيعة الناس ، وخاصة سوادهم ، انهم لا يكتفون بالتعبير عن الحقيقة مجردة . « حقا لو اننا نستطيع ان نستجيب الى الصواب ، ونرعى الامانة من حيث هي ، لما كانت بنا حاجة الى الاسلوب ومقتضياته ، ولكان علينا الا نعتمد في الدفاع عن رأينا على شيء سوى البرهنة على الحقيقة ، ولكن كثيرا ممن يصغون الى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم اكثر مما يتأثرون بعقولهم . فهم في حاجة الى وسائل الأسلوب اكثر من حاجتهم الى الحجة (٣) » .

---

(١) Aristote : De Anima, 1118, 432, 8. — وقد تأثر بهذه النظرة الكلاسيكيون ونقاد العرب ، كما سنشرح في اثر نظرية ارسطو في المحاكاة والصور عند العرب بعد ، ولم تتطور هذه النظرة الا منذ الرومانتيكيين ، فاستقر معنى الخيال الحديث.

(٢) اول الكتاب الثالث من الخطابة لارسطو .

(٣) ارسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ١٤٠٤ ا س ١ ـ ٩ .

« وإذن لا يكفي ان يعرف المرء ما ينبغي ان يقال ، بل يجب ان يقوله كما ينبغي (١) » ، على ان الصفوة تتأثر كذلك بالحجج والاسلوب معا . فالطريقة التي بها يقال امر من الأمور تؤثر على كل حال في طريقة فهمه ولكن ليس للاسلوب تلك الاهمية الكبرى في جلاء الحقائق ، بل انه يأتي بعد طرق المحاجة . فهو لا يعدو ان يكون شيئا كماليا يتعلق بالخيال ، غايته اجتذاب السامعين . ولا يلجأ اليه من يلقن الحقائق خالصه ، كمن يعلم الهندسة مثلا (٢) .

ويفيض ارسطو في اسلوب الخطابة ، ولكن كثيرا مما قاله ينطبق على الخطابة والشعر معا . ولهذا كثيرا ما يستشهد من الشعر على ما يقول فيها ، على أن انواع المجاز قد ذكرها ارسطو في كتابة : « فن الشعر » . ولكنه اطال فيها ، فيالخطابة، وهو يحيل فيكل منهما على الآخر . وللاسلوب صفات عامة يجب أن تتوافر له ، شعرا كان ام نثرا ، وهناك خصائص اخرى تفرق ما بين اسلوب الشعر واسلوب النثر ، ثم ان من الأسلوب ما هو حقيقة وما هو مجاز . ومردهما الى قدرة الكاتب أو الشاعر على الابتكار في الأسلوب . وسنعرض ما قاله ارسطو خاصا بهذه الامور الثلاثة على التوالي :

١ ــ **خصائص الأسلوب العامة** : هي الصحة والوضوح والدقة .

(ا) وصحة الاسلوب (٣) اساس جودة الكلام وتستلزم هذه الصحة أمورا ، منها صحة استعمال الكلمات التي تربط الكلام بعضه ببعض : ومن هذه الكلمات متعلقات الفعل والاسم ، بما تشتمل عليه أحيانا من حروف تدخل الاسماء . فلا يصح أن يدخل فيها تقديم او تأخير او فصل بينها وبين

---

(١) المرجع السابق ١٤٠٣ ب س ١٥ ــ ١٦ .

(٢) الخطابة لارسطو ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٤ ا ، س ٩ ــ ١٢ ، ويتصل بالاسلوب فن الالقاء ، وهو ذو اهمية في المسرحيات والخطابة ، ولكن ارسطو يعده ثانويا فيها ايضا ، اذ ان ارسطو يعني ، قبل كل شيء ، بما يعطي الاسلوب قيمته الثابتة ، سواء نطق به ام بقي مقروءا فقط .

(٣) انظر : الخطابة ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٧ ا ، س ١٩ ــ ٢٤ ، ولتعريف ادوات الربط . انظر : كتاب فن الشعر ١٤٥٧ ا س ١ ــ ١٠ .

معلقاتها بحيث يضطرب المعنى (١) . ويمثل ارسطو لذلك بجملة للفيلسوف هيرا كلتيس Herclitus : على الرغم من أن هذه الحقيقة على الدوام الناس لا يعتقدون فيها (٢) .. » فلا يدري بم يتعلق « على الدوام » : ابالحقيقة أم بالفعل بعدها ؟ وما تستلزمه صحة الكلام أن تسمى الاشياء بأسمائها . ويقصد ارسطو بذلك الى انه لا ينبغي أن يأتي المتكلم بكلام عام يحمل وجوها كثيرة ، فلا تتم به الفائدة ، الا اذا قصد المتكلم الى الغموض ، كما في بعض تنبؤات الكهنة ، او الالغاز (٣) ، و « اللغز أن تركب الفاظا لا يتفق بعضها مع بعض ، وتؤدي معنى صحيحا . وهذا لا يتأتى بتأليف الفاظ ذات معان حقيقية ، بل يتأتى باستعمال المجازات ، مثل : رأيت من يلصق بالنار النحاس بالرجل . وهو لغز يقصد به من يستعمل المحجمة Ventouse المصنوعة من النحاس : ثم لا بد كذلك من مراعاة قواعد اللغة الأخرى في الألفاظ ، مؤنثها ومذكرها مفردها ومثناها وجمعها .

(٢) وضوح الاسلوب شرط لجودته : لان الكلام الذي يعجز عن اداء معناه ، في وضوح ، يفوت الغرض منه (٤) . واللغة تكون واضحة كل الوضوح اذا تألفت من الفاظ دارجة ، لكنها حينئذ تكون مبتذلة وتكون واضحة نبيلة بعيدة عن الابتذال اذا استعملت الفاظا غير مأنوفة في الاستعمال الدارج ، كالكلمات الغريبة ، اي غير المبتذلة ، وكالمجاز والالفاظ المركبة . ولكن يجب القصد في استعمال هذه الكلمات غير المبتذلة في المجازات . فالافراط في استخدام الكلمات الغريبة ، وفي استخدام المجازات ، ينتج(٥) اثرا هزليا . واستعمال الكلمات الغامضة ـ لانها مشتركة بين معان كثيرة ـ وسيلة يلجأ اليها السوفسطائيون لتضليل سامعيهم .

واستعمال الكلمات الغريبة والاسماء المركبة والصفات المبالغ فيهااليق

---

(١) نفس المرجع ١٤٠٧ ب ، س ١٥ ـ ١٦ ، وهذا هو ما يسمى في البلاغة العربية : « التعقيد اللفظي » ، وهو يؤدي الى خلل في اللغة ، منشؤه عدم صحة التركيب لغويا ونحويا وقد تحدثت عنه جميع كتب البلاغة العربية منذ استقرت علما . قارنه بكلمة عبد القاهر في دلائل الاعجاز ، ص ٦٤ : « ليس النظم (نظم الكلام) الا ان تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو » .

(٢) لخطابة لارسطو ١٤٠٧ ب ، س ، ا وما يليه .

(٣) ارسطو : فن الشعر ، فصل ٢٢ ، ١٤٥٨ ا ، س ٢٧ ـ ٣٠ .

(٤) ارسطو : الخطابة ١٤٠٤ ب ، س ٢ ـ ٣ .

(٥) ارسطو : فن الشعر ١٤٥٨ ب ـ ١٤٥٩ ا ، وكذا فصل ٢١ من فن الشعر .

بمقام الانفعال ، فيقال عن خطيئة في حال الغضب انها بالغة عنان السماء ، او جسيمة . ولهذا كانت هذه الكلمات اكثر لياقة بالشعر منها بالخطابة . وينبغي استعمالها لتوكيد الانفعال أو للسخرية (١) .

(٣) دقة الأسلوب : هي ان يتجنب فيه ما لا مبرر له من ابتذال او سمو . ولغة الشعر يجب ان تكون بريئة من كل ابتذال ، وعلى الشاعر ان يعمد الى الالفاظ غير الشائعة ، لأنه في مقام اثارة الانفعالات . وبهذه الالفاظ يجذب انظار سامعيه ، ثم لانه يصف عادة مواقف واشخاصا فوق ما الف الناس ، لان الشعر يصف حياة الابطال في الملاحم ، ويحاكي ما يثير الرحمة والخوف في المأساة ، وفي كل هذا اثارة لمشاعر ليست مما تجري به العادة.

على ان الامر ، بعد ، يتعلق بالمواقف في الشعر ، ولا يصح ان يؤخذ على اطلاقه . فبعض مواقف الشعر لا يلائمه الا اللغة العادية فلا يصح للشاعر ان يضع لغة سامية على لسان رقيق ، او فتى صغير ، وفي موضوع مبتذل. ففي مثل هذه المواضع يجب ان يهبط الشاعر بأسلوبه الشعري ، ولكن في اغلب الاحيان يجب ان يسمو به (٢) . ويحسن ان يتميز الاسلوب عن اللغة الدارجة بألفاظ وصفات ترفع من شأنه ، على شرط ان يراعي القصد ، والمعنى المراد به والا جاءت العبارة غثة متكلفة ، بدلا من ان تكون نبيلة مختارة ، وذلك مثل عبارات السيداماس Alcidamas المتكلفة . فانه ــ بدلا من ان يقول عن شخص انه يجري ــ يقول : « فدفعه قلبه الى ان يطير بقدميه » . ويسمي الحزن مثلا : عبوس القلق القلبي » . ويقول كذلك : « ستره بورق اشجار الغابة بدله ان يقول ستره بالورق . ويقول : « وستر عرى جسمه » بدل . ستر جسمه . وفي هذه الصفات والتركيبات تظهر الغثاثة ، وانعدام الدقة والذوق ، ويتجلى الغموض (٣) .

فعلى الكاتب اذن أن يجعل فنه مستورا ، بحيث يشعر المرء انه يتكلم عن طبيعة لا عن تكلف . والكلام الطبيعي فيه مقنع ، والمصطنع لا اقناع من ورائه ، بل انه يثير شبهات السامعين ، لانهم يظنون ان وراء هذا

---

(١) الخطابة لارسطو ١٤٠٨ ب .

(٢) لا يصح أن يغيب عن الاذهان ان ارسطو ، حين يتحدث عن الشعر ، انما يقصد الشعر الموضوعي في مثل الملحمة والمسرحية لا الشعر الغنائي ، راجع ص ٤٣ ــ ٤٦ من هذا الكتاب ، وراجع الخطابة لارسطو ١٤٠٤ ب ، س ١٥ وما يليه ، وكذا من الشعر لارسطو اول فصل ٢٢ .

(٣) الخطابة لارسطو ، الكتاب الثالث ١٤٠٦ أ ، س ١٤ ــ ٣٦ .

التصنع خدعة ، وذلك كما في اصوات الممثلين على المسرح ، فابرعهم من بدأ صوته طبيعيا يمثل حقيقة الشخص الذي يتحدث عادة ، وكلما بعد الممثل عن طبيعة صوته ، كان ابعد من الفن . فمن المستطاع ـ اذن ـ ان يسلك الكاتب منهج البارعين في الفن ، فتبدو لغته عادية مألوفة لا تكلف فيها(١) .

وموجز القول : ان اللغة دقيقة اذا دلت على الانفعال والخلق المراد ، واذا وافقت موضوعها . وموافقتها للموضوع معناه انها لا تكون مبتذلة في الموضوعات السامية ، ولا سامية في الموضوعات المبتذلة ، والا تضاف اليها صفات تخرجها الى التكلف والصنعة . ولكي تدل اللغة على الانفعال يجب ان تستخدم لغة الغضب في موضوع الاهانة ، ولهجة الضجر والرصانة عند الحديث عن الحمق او الفجور ، ولغة الحماسة عند الحديث عن المجد ، ولغة الخشوع في التقوى ، وهكذا في الحالات الاخرى . وهذه القدرة اللغوية مما يحمل الناس على الاعتقاد فيما يقول التكلم ، لاستنتاجهم من لهجته ان ما يقوله حق ، حتى لو كان غير صادق في الواقع ونفس الامر ، هذا الى ان المتكلم بلهجة انفعالية ينجح في اثارة شعور سامعيه ، ولو كانت حجته فارغة ، ولهذا يلجأ بعض الخطباء الى ان يغمر سامعيه بصوته الجوهري دون ان تحوي عباراته شيئا ذا بال (٢) . واذا استعمل المتكلم العبارات الملائمة وطبقته (من ريفي او مدني ، ومن شاب او شيخ ، ومن رجل او امراة ، والدالة على طريقته في الحياة) ، فانه يدل بها في الوقت نفسه على خلقه ، وهذا مما يوحي بصدقه الى الجمهور (٣) .

هذا ، والامور الثلاثة السابقة ـ (الصحة والوضوح والدقة) يجب ان تتوافر في جميع انواع الاسلوب ، على خلاف يسير في قليل من الاعتبارات الخاصة بالشعر او النثر . ولكن اسلوب الشعر يتميز عن النثر بشيئين آخرين : هما الوزن ، واستعمال المجازات ، وسنتحدث عن الاول على حدة ، اما الثاني فسنتحدث عنه في ثنايا كلامنا في الابتكار في الكلام وطرقه الحقيقية والمجازية .

---

(١) نفس المرجع ١٤٠٤ ب ، س ٢٠ ـ ٢٦ .

(٢) نفس المرجع ١٤٠٨ أ ، س ١٠ ـ ٢٥ ، وفي هذا يتجلى ضيق ارسطو بالجمهور وعقليته التي كثيرا ما تتاثر بما لا صلة له بالحجة والعقل ، وهذا ما عبر عنه في غير موضع ، انظر : الخطابة ، الفصل الاول من الكتاب الاول ، وكذا الفصل الاول من الكتاب الثالث ص ٧ ـ ٨ .

(٣) نفس المرجع ، الكتاب الثالث ، ١٤٠٨ أ ، س ٢٦ وما يليه .

١ ــ **اسلوب الشعر والنثر** : لغة الشعر موزونة . واوزان الشعر مختلفة ولكل وزن ما يلائمه من المعاني والاجناس الادبية . واما لغة النثر فليست موزونة . وينبغي الا تكون الخطبة في عبارات موزونة ، لان الوزن يقضي ــ بمظهر المصطنع ــ على ثقة السامعين في الخطيب، ويصرف انظارهم الى شيء آخر في نفس الوزن . ولكن ينبغي الا تكون الخطبة خالية من الايقاع Rythme لانه يساعد على الاقناع . فالنثر اذن ينبغي أن يكون ايقاعيا وغير موزون (١) .

٢ ــ **والنثر نوعان** : مستمر مطرد ، او مقسم متقابل . والاول ما ليست فيه وقفات طبيعية بين اجزائه التي لا يربط بينها سوى الفاظ الربط ، من حروف العطف والتعليق . والوقف الطبيعي يأتي في نهايتها . وهذا النوع من الاسلوب غير مستحسن ، لانه يستمر غير محدود حتى النهاية . والمرء يجب أن يرى امامه مواضع للوقف . وانما يلهث الناس في السباق قبل ان يروا الغاية، ولكن حين يرونها يدابون في السير دون شعور بجهد . ولهذا يفضل ارسطو ، الخطابة ، العبارة المقسمة المتقابلة الاجزاء ، على ان يكون كل جزء منها غير طويل ، « بحيث يدركه الطرف بنظرة واحدة » وهذا النوع من العبارة مستحسن سهل الاتباع . اما حسنه فلأن العبارة فيه محدودة ، يشعر السامع انه أفاد من كل جزء من اجزائها ليصل الى نتيجة من سماعها . واما سهولة الاتباع فلأن العبارة يمكن تذكرها بسهولة ، لانها مقسمة الى اجزاء ، فهي اشبه بالشعر في تقسيمها العددي ، والشعر اسهل اتباعا من النثر . على ان كل جزء من الاجزاء يجب أن يستقل بمعنى . ويجب كذلك الا ينقطع فجاة بالاضافة الى الجزء التالي ، اي لا يكون الفرق بينهما كبيرا في الطول ، كما في هذا الـ ر لسوفوكليس : « هذه ارض كاليدون ، ومن ارض بليونيز طالعنا الـ الباسمة عبر المضيق (٢) » . فالجزء الاول من هذه الجملة قصير بالاضافة الى الجزء الثاني ، وسوء التقسيم فيها قد يوقع في لبس ، فيظن السامع أن كاليدون في جزيرة بليبونيز ، وليس كذلك .

والجملة ذات الاجزاء يجب ان تكون كاملة المعنى في نفسها ، ومقسمة

---

(١) نفس المرجع ، الفصل الثامن .

(٢) انظر نفس المرجع ١٤٠٩ ب ، س ١٠ ــ ١١ ، هذا ويقصد ارسطو ان اجزاء الجملة تكون متقاربة في الطول ، اما تساويها ففيه جمال آخر سيذكره فيما بعد .

الى اجزاء كل منها سهل النطق في نفس واحد (١). والجملة قد تكون بسيطة، اي ذات جزء واحد . ويراعي فيها ، والحالة هذه ، ما يراعي في اجزاء الجملة ذات الاجزاء ، من انها لا تكون جد طويلة او قصيرة ، اذ لو كانت بالغة الطول لتخلف عنها السامع ، وجهد في تتبعها ، والجمل البالغة القصر تجعل السامع يقف فجأة دون ما يتوقع ، فكأنه عثر وزل .

ثم ان الجمل ذات الأجزاء على نوعين : اما منقسمة تقسيما بسيطا ، واما متقابلة . والنوع الاول مثل قول الخطيب اليوناني ازوكراتس Ioscrates : « طالما عجبت من الداعين الى المجتمعات الشعبية ، ومن مؤسسي المبارزة في الصراع » . والمتقابلة ما تضادت فيها الاجزاء بعضها مع بعض ، وقد تستخدم فيها كلمة من الكلمات رباطا بين الاجزاء السابقة واللاحقة . فمثال ما استخدمت فيه كلمة صلة بين الاجزاء المتقابلة قول ازوكراتس : « لقد ساعدوا كلا الفريقين . لا من خلفوهم وراءهم فحسب ، بل ومن رافقوهم كذلك ، لانهم منحوا هؤلاء ارضا جديدة اوسع مما كانت لهم في اوطانهم ، وتركوا لأولئك ارضا في اوطانهم ، وتركوا لأولئك ارضا في اوطانهم تكفيهم (٢) » . ففي المثال كلمة « الفريقين » ربطت ما بين اجزاء الجملة . والكلمات المتقابلة هي : « خلفوهم وراءهم » ، فهي متقابلة مع « صاحبوهم » و « اوسع » متقابلة مع « تكفيهم » .

ومثال الجمل المتقابلة الاجزاء ، بعامة ، قول ازوكراتس ايضا : « طالما حدث في مثل هذه المشروعات ان يخيب العقلاء ، وينجح الحمقى » . وكذلك قول ازوكراتس : « قد منحتهم الطبيعة وطنهم ، ولكن القانون نفاهم منه». فالأسلوب في هذه الجمل السابقة حسن ، لان المعاني في الأفكار المتضادة تفهم في يسر ، وبخاصة اذ وضع بعضها بجانب بعضها الآخر ، ولان لها ، والحالة هذه ، الطابع المنطقي للحجة لان وضع نتيجتين متضادتين في المنطق بعضهما بجانب بعض يسر عليك ان تحكم بأن احداهما خاطئة . وهذا في طبيعة التضاد .

---

(١) لان المقام مقام خطابة ، فيحسن ان يكون الجزء في الجملة كذلك . وهذا ما يمكن ان يستفاد منه في الجملة المسرحية النثرية ، لنفس السبب .

(٢) الى هذا يرجع ما نسميه اللف والنشر . فان الكلمة التي كانت صلة بين السابق واللاحق من الجملة تضمنت اجمالا مفصلا بعد ، ويطلق عليه كذلك الجمع والتقسيم ، وله اقسام ، ويتصل به ما يسمى التفريق . (انظر يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ، ج ٣ طبعة القاهرة ١٩١٤ ، ص ٤١ — ١٤٤) .

ثم ان من تلك الجمل ما يتوافر فيه مع الازدواج التكافئو Panisosis وذلك بتساوي الأجزاء في الطول . ومنها ما يتوافر فيه أيضا تشابه الأطراف Paromoeosis، وهي ما كانت أجزاؤها متشابهة في مطلع كل جزء أو في مقطعة (١). والمتشابهة في كلمات الختام هي ما يمكن أن تسميها مسجوعة

---

(١) راجع في هذا كله الكتاب الثالث من الخطابة ، الفصل التاسع كله . والى هذا يرجع وجهان من وجوه البلاغة العربية هما المطابقة والازدواج . اما المطابقة او المقابلة فقد حفل بها ارسطو لارتباطها بالحجة ، ولوضوح دلالة الجمل المشتملة عليها . راجع هذا الكتاب ، ص ١٢١ – ١٢٢ – وقد تحدثت عنها كتب البلاغة العربية منذ قدامة الذي يسميها مقابلة ، ويعرفها بانها « وضع الشاعر لمان يريد التوفيق بين بعضها وبعض ، بالموافقة او المخالفة ، فياتي بالموافق بما يوافق ، والمخالف بما يخالف على الصحة ، او يشرط شروطا ويعدد احوالا في احد المعنيين ، فيجب ان ياتي فيما يوافقه بمثل الذي شرطه وعدده ، وفيما يخالف بصدد ذلك » . (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، الطبعة السابقة ، ص ٧٩) ويمثل له في الشعر :

واذا حديث ساءني لم اكتئب ‏ ‏ ‏ ‏ واذا حديث سرني لم اشر

وكذا :

تقاصرن واحلولين لي ، ثم انه ‏ ‏ ‏ ‏ اتت – بعد ايام طوال امرت

ويتصل بكلام ارسطو ما يسمى باللف والنشر ، كما سبق ان اشرنا ، ثم التكافؤ في الشعر على حسب ما يرى قدامة ، حين ياتي الشاعر بمعنيين متكافئين او متقابلين سلبا وايجابا او غيرهما من اقسام التقابل ، مثل :

حلو الشمائل وهو مر باسل ‏ ‏ ‏ ‏ يحمي الذمار صبيحة الارهان

ومثل :

حلماء في النادي اذا ما جئتهم ‏ ‏ ‏ ‏ جهلاء يوم عجاجة ولقاء

ومثل :

وكيف يساوي خالدا او يناله ‏ ‏ ‏ ‏ خميص من التقوى بطين من الخمر

(انظر المرجع السابق ، ص ٨٥ – ٨٦) .

واما الازدواج في النثر فاول من فطن له الجاحظ ، واورد امثلة كثيرة ، (البيان والتبيين طبعة السندوبي ، ج ٢ ، ص ٦٤) . ولكن ابا هلال عقد له فصلا خاصا في الصناعتين ، وقسمه الى ما هو متعادل الاجزاء في الطول او متقاربها ، وينبغي ان يكون الجزء الاخير هو الاطول سواء اكان الجزآن مسجوعين ام لا ، وفصل مع ذلك الاجزاء المسجوعة . ومثل له في القرآن : « ولستم بآخذيه ، الا ان تغمضوا فيه » ، « وانه هو اضحك وابكى ، وانه امات واحيا » (انظر الصناعتين لابي هلال العسكري طبعة القاهرة ١٣٢٠ هـ ، ص ١٩٩ – ٢٠٣) .

ويلتحق به التشطير ، ويراد به توازن المصراعين في الشعر ، وتعادل اقسامهما ، وامثلته كامثلة الازدواج في النثر ، كقول الشاعر :

شوق اليك تفيض منه الادمع ‏ ‏ ‏ ‏ وجوى اليك تضيق عنه الاضلع

(المرجع السابق ، ص ٣٢٧ – ٣٢٨) .

الأجزاء (١) .

هذا ما يخص أسلوب النثر ، من حيث الايقاع وما يتبعه من وجوه الصنعة البلاغية . اما ما يخص الاسلوب من وجوه المجاز ومواضع استعماله فهي امور مردها الى الابتكار ، والى الناثر او الشاعر .

٢ ـ **الابتكار في الأسلوب** : وهو يصدر عن موهبة طبيعية او طول مران . وخير الكلام ما نقدر به على الظفر بأفكار جديدة في يسر . والكلمات الغريبة تروعنا ولا تفيد ، بل قد تدخل في باب العجمة اذا كثرت في الكلام، والكلمات المبتذلة لا تثير الا ما سبق إن علمناه . والمجاز هو خير ما نقف به على أفكار جديدة . فعندما يدعو الشاعر الشيخوخة : « الغصن الذابل » يثير فيها فكرة جديدة ، وحقيقة جديدة ، بواسطة مبدأ مشترك بين الأمرين هو وجه الشبه (٢) . والمجاز يكسب الكلام وضوحا وسموا وجاذبية ، لا يكسبه اياها شيء آخر (٣) » .

ويعرف ارسطو المجاز بقوله : « والمجاز نقل اسم يدل على شيء الى شيء اخر والنقل يتم اما من جنس الى نوع او من نوع الى جنس أو من نوع الى نوع أو بحسب التمثيل . واعني بقولي من جنس الى نوع ما مثاله « هنا توقفت سفينتي » ، لان « الارساء » ضرب من « التوقف » . واما من النوع الى الجنس فمثاله . « أجل ، لقد قام أودوسوس بآلاف من الاعمال المجيدة ، لان « آلاف » معناها « كثير » ، والشاعر استعملها مكان « كثير » . ومثال المجاز من النوع الى النوع قوله : « استنفد حياته بسيف من نحاس » و « عندما قطع بكأس متين من نحاس » . لان « استنفد » هنا معناها « قطع » و « قطع » معناها « استنفد » ، وكلتاهما تدل على انتزاع الأجـل .

---

(١) يفهم من عرض ارسطو لخصائص النثر على نحو ما فعلنا انه لا يحفل بالسجع كثيرا كما حفل بالمطابقة والازدواج . وقد خص الجاحظ بابا تحدث فيه عن السجع ، فذكر ان الحفظ اليه اسرع ، والآذان اليه انشط . (البيان والتبيين ، الجزء الاول ، طبعة السندوبي ، ص ٢٣٢ ـ ٢٣٦) . ويعد عبد القاهر الجرجاني السجع والازدواج من الامور التي تعتمد عليها الخطابة . وان كان يؤثر الازدواج على التزام السجع الا ما جاء منه عفوا. (راجع : عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ، ص ٧ ـ ١٠ ، وكذا دلائل الاعجاز لنفس المؤلف ، طبعة المنار ، القاهرة ١٣٣١ هـ ، ص ٤٠ ـ ٤٠٣) .

(٢) الكتاب الثالث من الخطابة ، او الفصل العاشر .

(٣) نفس المرجع ١٤٠٥ أ ، ١ ـ ١٠ .

« واعني ـ بقولي : « بحسب التمثيل » ـ جميع الأحوال التي فيه تكون نسبة الحد الثاني الى الحد الاول كنسبة الرابع الى الثالث ، لان الشاعر سيستعمل الرابع بدلا من الثاني والثاني بدلا من (١) الرابع . وفي بعض الأحيان يضاف الحد الذي تتعلق به الكلمة المبدل بها المجاز. ولايضاح ما اعني بالأمثلة اقول : ان النسبة بين الكأس وديونيس Dinysus هي نفس النسبة بين الترس وارس Ares (ارس اله الحرب عند اليونان، وديونيس (٢) اله الخمر) . ولذا يقول الشاعر عن الكأس انها « ترس ديونيس » ، وعن الترس انها « كأس ارس » . وكذلك النسبة بين الشيخوخة والحياة هي بعينها النسبة بين العشية والنهار . ولهذا يقول الشاعر عن العشية ما قاله انبادوقليس انها « شيخوخة النهار » ، وعن الشيخوخة انها « عشية الحياة » أو « غروب العيش » .. ويمكن ايضا استعمال هذا الضرب من المجاز بطريقة اخرى . فبعد الدلالة على شيء باسم يدل على آخر ، تنكر صفة من الصفات الخاصة بهذا الاخير ، فمثلا : بدلا من أن نقول عن الترس انه « كأس أرس » نقول عنه انه « كأس بلا خمر (٣) » .

والمجاز در قيمة كبيرة في الشعر والنثر ، ولكن الكتاب احوج اليه من الشعراء ، لان مواردهم الاخرى في الأسلوب انضب من موارد الشعراء (٤).

ومع أن ارسطو يعرف المجاز بما يجعله قريبا مما نطلق عليه « الاستعارة » ، فان في الأمثلة التي ذكرها ، وفي المعاني التي أوردها ، يدل على أنه يريد منه كل ما يتجاوز التعبير الحقيقي البسيط ، فهو اقرب معنى الى المجاز بعامة .

---

(١) الحياة والشيخوخة حدان ، وكذلك النهار والعشية ، ونسبة ثانيهما ـ وهو الشيخوخة ـ الى الحياة كنسبة الرابع ـ وهو العشية ـ الى النهار ، والشاعر يستعمل الرابع بدلا من الثاني فيقول : عشية الحياة بدلا من شيخوخة الحياة، كذلك يستعمل الثاني بدلا من الرابع فيقول : شيخوخة النهار بدلا من عشية النهار .

(٢) ديونيسس يبدو احيانا في شكل تمثال في يده كاس كبيرة كانها درع صغيرة مستديرة .

(٣) انظر ارسطو : فن الشعر ١٤٥٧ ب ، س ٦ ـ ٣٢ ، وكلام ارسطو يشمل كثيرا من ضروب الاستعارة العربية وترشيحاتها .

(٤) ارسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ١٤٠٥ ـ س ٤ ـ ٣ ، ويريد ارسطو بالشعراء شعراء المسرحيات والملاحم ، لان مواردهم الاخرى كثيرة في الحكاية وفي وحدتها وفي الشخصيات والمواقف وهذا ما يؤكد ان ارسطو انما كان يعني الشعر الموضوعي لا الغنائي . كما سبق ان اكدنا ذلك ، انظر ص ٤٥ ـ ٤٨ .

فالتشبيه : « استعارة ، الفرق بينه وبين الاستعارة طفيف . فاذا قلت ان اخيلوس « كر على الأعداء أسدا » كان في قولك تشبيه ، واذ تحدثت عنه فقلت : « وثب الأسد » كان استعارة . وللتشبيهات فائدة في الشعر والنثر ، ولكنها بالشعر اليق . ويستخدم التشبيه فيما تستخدم فيه الاستعارة ، لانهما متحدان فيما عدا ما ذكرنا من فرق . وهذه بعض امثلة للتشبيه . تحدث اندروسيون عن ادريوس Idrieus فقال : انه كان مثل المتوحش الذي فك قيده » ... ومنه تشبيه أفلاطون : « ان هؤلاء الذين يسلبون الموتى يشبهون الكلاب ، يعضون الحجارة التي يرمون بها . دون ان يمسوا الرامي » . وكذلك في تمثيل أفلاطون لشعر الشعراء بأنه يشبه اناسا يعوزهم الجمال ، ولكن فيهم طراوة الشباب ، فاذا ذبلت هذه الطراوة ضاع كل ما فيهم من رونق، وكذلك الشعر اذا حل الى نثر (١) »..

وقد قال ديموستينس Demosthenes عن الاثينيين انهم كمن أصابهم دوار البحر فوق ظهر السفينة .. وكل هذه الأفكار يمكن أن يعبر عنها بالتشبيه او الاستعارة .. ولكن الاستعارة التناسبية proportional metaphor او (التشبيه التناسبي) يمكن أن تطبق بالتبادل على كلا المشبه والمشبه به ، « مثلا اذا قلنا : ان كأس الشراب يشبه الدرع بالنسبة الى ديونيس ، أمكن أن يسمى الدرع كذلك كأس شراب أرس (٢) » .

والتشبيه : أقل أثر من الاستعارة ، لانه أطول منها ، ولانه لا يفيد

(١) انظر الجمهورية لافلاطون ، الكتاب العاشر ٦٠١ ب ، ومعلوم ان افلاطون حمل على الشعراء في جمهوريته ، سبق ان اشرنا الى ذلك ص ٢٥ ـ ٢٨ من هذا الكتاب .

(٢) لفهم هذا المثال راجع ص ١٢٥ من هذا الكتاب ، وراجع في هذا كله الفصل الرابع من الكتاب الثالث من خطابة ارسطو . والتشبيه التناسبي هو ما يسمى في البلاغة العربية « قلب التشبيه » او « غلبة الفروع على الاصول » او (الطرد والعكس) ، كتشبيه الخد بالورد ، ثم تشبيه الورد بالخد ، وكتشبيه العيون بالنرجس ، ثم النرجس بالعيون ، ذلك انهم يجعلون الاصل في التشبيه فرعا ، والفرع اصلا ، التماسا للطرافة .. (راجع الخصائص لابن جني ، مطبعة الهلال ١٣٣١ هـ ـ ١٩١٣ م ج ١ ، ص ٣٠٨ ، والمثل السائر في ادب الكاتب والشاعر لابن الأثير طبعة بولاق ١٢٨٢ هـ ، ص ٢٤٩ ، وأسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني طبعة رشيد رضا ١٣٥٨ هـ ـ ١٩٣٩ م ، ص ١٧٧ ـ ١٩٦) ومن الامثلة لهذا القلب شعر مصطفى صادق الرافعي :

تقاسمت الحسن الالاهي ، وانثنى يقاسمها ، فالامر بينهما امر
فللشمس منها طلعة الحسن مشرقا وفيها من الشمس التوقد والجمر
فللظبي منها مقلتاها وجيدها وفيها من الظبي التلفت والذعر

مباشرة وحدة المشبه بالمشبه به ، ولذا يقل اهتمام السامع به . لان القول ــ كقوة الحجة ــ يكون على قدر سرعة الافادة . وينبغي أن تضع الكلمات المنظر أمام عيوننا ، فنرى بها الحوادث تسير ، دون أن تقتصر على وصف جانب من الجوانب (١) . وخير التشبيهات ما يمكن قلبه على نحو ما سبق في التشبيه التناسبي (٢) .

والاستعارة : اقوى اثرا من التشبيه ، ولكن يجب الا تكون بعيدة المنال ، فلا ينبغي ان يبالغ المرء في البحث عنها حتى تبدو غريبة . ويجب كذلك الا تكون واضحة كل الوضوح ، والا كانت عديمة الأثر ، لان الناس لا يهتمون بالأقيسة الواضحة كل الوضوح ، وهي التي يعرفها كل الناس ولا تحتاج الى بحث ، كما لا يلقون بالا الى ما هو غريب بعيد المنال . وانما يهتمون بسماع الأفكار التي نحيط بها بمجرد سماعها ، وليست معروفة من قبل أو ليست حاضرة في الذهن (٣) .

وتزيد الاستعارة حسنا اذا توافر فيها ــ مع ما ذكرنا ــ « التضاد والتمثيل » ، والتمثيل يكون على نحو ما ذكرنا في التشبيه، اي يثير المنظر امام عيوننا . والتضاد يضيف الى الصورة ، ويساعد على الحكم بين الصورتين ، اذ انهما تؤديان معنيين متقابلين . ومن بين الأمثلة التي يذكرها ارسطو ما قيل في خطب الرثاء لمن سقطوا في ميدان الحرب من الأثينيين . وينبغي لليونان أن تقطع شعورها حول قبور من سقطوا في حرب سلاميس ، اذن ان حريتها وشجاعتها دفنتا في نفس القبر » . ثم يقول أرسطو : « ولو ان المتكلم هنا اقتصر على قوله . كان من الصواب ان تبكي اليونان بعد ما قبرت شجاعتها ، لكان في قوله استعارة ، واستعارة تمثيلية (تصويرية) ولكنه بهذا الازدواج في قوله : « شجاعتها » و « حريتها » ، قد صور نوعا من التقابل يضيف جديدا على الاستعارة . . . وفي مثل قولنا ، اينع شبابه» استعارة فيها مبدأ الحياة والحركة . وأقوى منه ما قاله ليكوليون Lycoleon عن القائد شبرياس Chabrias ، ولم يحترموا حتى تمثاله النحاسي ، الذي قام يشفع له هناك » ففي هذا القول استعارة حية ، فشابرياس في خطر ، وتمثاله يشفع له ، هذا الشيء الذي لا حياة فيه ، يصبح حيا يقص أمجاده على مواطنيه . وفي هذه الاستعارات ترى الأشياء

---

(١) الخطابة لارسطو ١٤١٠ ب ، س ١٦ ، ٢٠ ، ٣٣ ــ ٣٥ .
(٢) نفس المرجع ١٤١٣ أ س ٤ وما يليه .
(٣) نفس المرجع ١٤١٠ ب س ٢٠ ــ ٢١ .

في صورة حركة وحياة ، كأنها مصورة تتحرك أمام عيوننا (١) ، وهو ما يزيد المعنى قوة تصوير .

وكان من دأب هوميروس في أسلوبه أن يهب الحياة ما لا حياة فيه . وفي عبارات أرسطو تتجلى حيوية التصوير وقوته . ومن الامثلة التي يذكرها أرسطو عن هوميروس قوله : « طار السهم » و « نفذ سنان الرمح المجنون في عظام صدره » و « الى قاع الوادي سرعان ما قفز ذلك الحجر القاسي الذي لا يستحي » . والمثال الأخير في وصف حجر سيسيفوس Siayphus (٢) وفيه استعارة تناسبية (٣) . لان نسبة الحجر الى سيسيفوس كنسبة من لا رحمة عنده الى الضحية التي يصليها عذابا دائما . وكثيرا ما يصور هوميروس ما لا حياة فيه في صورة الحي ، كما في الأمثلة السابقة ، وكذلك هذا المثال لهوميروس في أمواج البحر : « محدودبة في ذؤاباتها البيض ، أفواجا تندفع في اثر أفواج دون انقطاع (٤) ». وفي هذا

---

(١) راجع في هذا كله الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ، الفصل العاشر وأوائل الفصل الحادي عشر ، ويمثل أرسطو للاستعارة التي يعوزها التصوير والحركة بقولنا في رجل خير انه متكامل الجوانب ، لان هذا يتضمن تشبيه الرجل بمربع كامل الاضلاع . أنظر ارسطو المرجع السابق ، ١٤١١ ب ، ص ٢٥ – ٢٨ .

(٢) في الاساطير اليونانية ان سيسيفوس كان ملكا طاغية ، فحكم عليه في الجحيم بان يدفع حجرا كبيرا الى الاعلى ليصعد به قمة جبل . وكلما وصل الحجر الى القمة تدحرج وحده ونزل الى الأسفل . فيدفعه سيسيفوس من جديد . وهكذا يكون عقاب سيسيفوس ابديا ، وقد صار هذا مثلا لمن يبذل مجهودا شاقا لا نتيجة له . انظر :
Homer, Odyssey, XI, 958.

(٣) الاستعارة التناسبية كما يشرحها ارسطو اقرب ما تكون الى الاستعارة المكنية في البلاغة العربية القديمة ، ففي مثال أرسطو السابق نقول انه شبه الحجر بانسان قاس لا قلب عنده . وحذف الانسان ورمز اليه بشيء من لوازمه هو القسوة ... لكن الاستعارة المكنية في العربية مراعي فيها اللفظ الذي تجري فيه الاستعارة . ولذا كانت الحدود بينها وبين الاستعارة التصريحية غير فاصلة دائما . اذ يمكن في مثال ارسطو أن نعتبره استعارة تصريحة . أي ان تجري الاستعارة في القسوة . ولكنه اجراء لا يعطي المعنى قوة التصوير المرادة .

(٤) انظر : Homer: Iliad VIII, 299 ، ارسطو : المرجع السابق ، ص ١٤١١ – ١٤١٢ ، وهذه الامثلة يدخلها أرسطو في الاستعارة ، وتطلق عليها البلاغة الحديثة اسم « التشخيص » personification لان لها خصائص تتصل بالحالات العاطفية ، وبها تتميز عن الاستعارة ، وقد قلنا شيئا عن هذا « التشخيص » في كتابنا : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، ص ٢١٢ وهامشها ، ص ٢٤٢ وهامشها . وسنشرح هذه الحالات في كتابنا : علم الاسلوب والبلاغة الحديثة ، وقد فطن عبد القاهر الجرجاني لشيء من هذا حين تكلم عما ينزل العاقل ، وراى انه جدير بان يفرد له باب خاص . (انظر عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ، طبعة رشيد رضا ، ص ٣١ – ٣٢) .

كله يتجلى معنى التصوير البلاغي ، اي تمثيل الشيء امام عيوننا كأنه يحدث ويتحرك ، وهو المعنى « الدرامي » في التصوير في الاستعارة والتشبيه على سواء ، وهو ما تطلق عليه : التمثيل (١) .

والاستعارات ــ كما سبق ــ مأخوذة من اشياء متشابهة . ولكن ينبغي الا يكون وجه الشبه واضحا كل الوضوح في الاستعارة والتشبيه على سواء ، بل يدرك بالتأمل ، شأن الفيلسوف الذي يدرك بفكره صلة بين الأشياء المتباعدة ، وذلك كما يقول الفيلسوف الفيثاغوري ارشيتاس Archytas على سبيل التشبيه : « ان القاضي كالمحراب في المعبد ، في ان المظلوم يلجأ الى كليهما آملا في الانصاف » . وعلى سبيل الاستعارة يقول الخطيب اليوناني ازوكراتس ــ في كلامه عن السلطات ــ انها « متعادلة » ، اذ هو بهذا القول يوحد بين شيئين هما في الحقيقة متباعدان كل التباعد ، وهما : التساوي بين سطوح الأشياء المحسوسة ، والتساوي بين القوى السياسية (٢) .

هذا ، والأمثال استعارة ، لانها استعارة حالة من نوع الى نوع ، كأن

---

(١) قد رأينا كيف ان ارسطو يرى ان انواع المجاز ينبغي ان تمثل امام عيوننا المنظر ، وتصوره ينبض بالحياة والحركة ، وقد فطن لهذه المعاني عبد القاهر الجرجاني فيما سماه التمثيل في التشبيهات والاستعارات ، وهو تمثيل المعاني المعقولة محسوسة حية ، ولذا يقرن التمثيل في كلامه بالتصوير ، ويشرح وجه الحسن في قول الشاعر :

فأصبحت من ليلى الغداة كقابض على الماء خانته فروج الاصابع

بانه ينقل الخبر الى العيان ، فتعمل المشاهدة اثرها في تحريك النفس ، ويضرب لذلك مثلا كانه شرح لكلام ارسطو : بانه لو كان الرجل مثلا على طرف نهر ، فادخل يده في الماء وقال : انظر ، هل حصل في كفي من الماء شيء ؟ كان لذلك ضرب من التأثير الزائد على القول والنطق ، وكذلك التمثيل في الاستعارة . ويرى ان الجمع بين الشكل وهيئة الحركة مما يزيد الكلام حسنا في التشبيه والاستعارة . ويمثل في الاستعارة بقول الشاعر :

اذ هم ألقى بين عينيه عزمه ونكب عن ذكر العواقب جانبا

ثم يقول : انه « أراك العزم واقفا بين العينين ، وفتح الى مكان المعقول من قلبك بابا من العين » .

(انظر : عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ، نفس الطبعة السابقة ، ص ٩٦ ــ ١٠٨ و ص ١٥٧ ــ ١٦٠) .

(٢) الخطابة لارسطو ١٤١٢ أ س ٩ ــ ١٨ .

نقول في رجل اراد أن يجلب لنفسه نفعا بعمله فكانت عاقبته الخسران : « رجل الكرباتوس Carpathus وارانبه (١) » .

ويعد ارسطو المبالغات الناجحة من باب الاستعارات . ويمثل لها بقول هوميروس Iliad IX 385 : ... على الرغم من انه أعطاني كثيرا كالتراب او كرمل البحر » . ويقول هوميروس أيضا Iliad IX,388-390 « أما تلك ، حفيدة أتريوس ، فلن أتزوج منها أبدا : نعم ، على الرغم من انها أجمل من أفروديت الذهبية ... » . والمبالغات – في رأي أرسطو – اليق بالشبان ، لانها تصور خلق الحماسة ، ولهذا كثيرا ما تستخدم للدلالة على الغضب ، وهي لذلك لا تلائم الشيوخ (٢) .

---

(١) نفس المرجع ١٤١٣ أ س ٨ وما يليه ، واصل المثل ان ذلك الرجل جلب في انجزيرة ارانب بغية النفع ، فكانت سبب الطاعون ، وفي كتب البلاغة العربية أن المثل استعارة لان مضربه مشبه بمورده . كأن تقول لمن ضيعوا الفرصة على انفسهم ثم جاءوا يطلبونها بعد أوانها : « الصيف ضيعت اللبن » (بكسر التاء) ، لانه في الأصل خطاب امرأة كانت زوجا لرجل موسر ، فكرهته ، فطلقها فتزوجت بمملق، وارسلت تستجدي زوجها الاول، فقال ، هذه الجملة لها ، فصارت مثلا لمن ضيع الشيء في وقته ، وجاء يطلبه بعد فواته .

(٢) نفس المرجع ١٤١٣ أ س ٢٠ وما يليه . ولا ينبغي ان يغيب عن اذهاننا ان ارسطو يتكلم هنا في الاسلوب ، فهو لا يقصد مطلقا المبالغة التي تصل الى حد تزييف الحقائق ، والا كان هذا ضارا بالتصوير ، وقد سبق أن بينا معنى المستحيل في الشعر ومتى يجوز لشاعر أن يصوره ، بحيث لا يضر بتصوير الحقائق ، وبحيث يزيد في قوة المحاكاة من جانبها الفني ، ص ٥٦ – ٦٠ من هذا الكتاب . ويتحدث ارسطو في الخطابة في مواضع التفخيم والتعظيم والتحقير في الخطابة الاستدلالية ، فيقول مثلا : المدح خطاب يكشف عن عظمة فضيلة من الفضائل ، فيجب أن يبرهن فيه على أن الاعمال فاضلة ... ومن وسائل التعظيم مثلا بيان أن الممدوح هو الوحيد الذي فعل هذا الفعل النبيل ، فيأخذ الحجج من الملابسات والاعتبارات الخاصة بزمن الفعل ، وما اثار العمل في خيال من شاهدوه من آيات الهمة والشرف ... ومما يعين الخطيب في هذا مقارنة ممدوحه بالمشاهير من الناس اذا امكن ، والا قارنه بمن لهم اعتبار بحيث يكون مساويا لهم . (انظر الخطابة : ١٣٦٧ ب – ١٣٦٨ أ) ، وقد سبق أن شرحنا صلة الشعر الوثيقة بالحقيقة ، وادراك ارسطو لوظيفة الادب واللغة وفنونها عامة ، انظر صفحات ٣٤ – ٣٩ ، ٣٦ – ٣٩ ، ٥٤ – ٥٥ ، ٧٢ – ٧٧ من هذا الكتاب .وهذاالادراك مخالف تماما لما فهمه النقاد العرب من مدح أرسطو للمبالغة لان ارسطو انما قصد الى تصوير احساس او شعور خاص بمعنى جزئي ، اي الايحاء بقوة المعنى في نفس القائل ، قوة تؤديها المبالغة خير اداء ، والمعنى في ذاته بعد ذلك صحيح اذا رعيت ملابساته ، ففي الامثال التي ذكرها أرسطو يريد هوميروس في المثال الاول كثرة العطاء ، حتى ان العدد يضيق به ، فيعبر عن تلك الكثرة بالتراب او برمل البحر ، وفي الخبر الاخر يريد القائل انه لا يتزوج من تلك الفتاة ولو كانت أجمل من افروديت. أين هذا من مبالغات =

ومما يستملحه ارسطو في الأسلوب ، ويعطيه قيمة المجاز ، الالغاز . وهو ان تركب الفاظ لا تتفق مع بعضها البعض تؤدي معنى صحيحا (١) . ومنه أن تذكر كلمة ذات معنيين مرتين في جملة ، بحيث يراد بها في المرة الاولى معناها المتبادر ، وفي المرة الثانية معناها الخفي . مثل كلمة arké لها معنيان : امبراطورية وبدء ، وذلك فيقول ازوكراتس « ان امبراطوريتهم كانت بدء arké متاعبهم » . ومثل قول الشاعر انا كساندريس anaxandres . « الموت أجدر بك ، قبل أن تأتي أفعالا تجعله أجدر بك » . فان معناه أنه ينبغي أن يموت المرء قبل ان يأتي أفعالا محرمة تجعله يستحق عليها الموت . وهنا فرق بين الجدارة الاولى لان معناها اللياقة ، على حين الجدارة الثانية معناها استحقاق عقوبة ، وكذلك فرق بين الموت بمعناه الاول وبمعناه الثاني ، فالاول موت طبيعي ، والثاني هو القتل عقوبة. ويجب ان تقوم قرينة على المعنى المراد ، وأن تكون العبارة قصيرة ، وينبغي

= بعض شعراء العرب التي يمتدحها النقاد والتي تشوه الحقائق احيانا في تصوير قوة الممدوح او شجاعته بصور لا نصيب لها من الصحة . على اننا سبق ان قلنا ان ارسطو انما عنى ، في كل ما كتب عن الشعر ، الشعر الموضوعي لا الغنائي .

وعلى ذلك فالاستشهاد بما ورد في كتاب فن الشعر على تبرير التناقض في كلام شاعر في موقف ، او على الغلو في التعبير ، خلط وقصور ، لان ارسطو لم يقصد في شعره الى شيء من ذلك ، وانما تحدث عن المبالغة الفنية في الخطابة فقط كما شرحنا . وعلى هذا نعد كلام قدامة بن جعفر في استحسانه المبالغة واشاراته الى استحسان شعراء اليونان لها وانهم قالوا : اصدق الشعر اكذبه ، غير صحيح الاسناد الى ارسطو اطلاقا . (راجع نقد الشعر لقدامة بن جعفر ، ص ٣٧) ويتبعه ابو هلال العسكري في استحسانه الغلو : وهو ذوق العرب في المديح ، حين يضفون على الممدوح ما يجافي الحقيقة ، في المواقف التي لا تنم شعور صادق ، وانما تدل على مجرد وهم او على ذوق سقيم ، مثل :

فتى لو ينادي الشمس القت قناعها او القمر الساري لالقى المقالدا

(ابو هلال : الصناعتين ، ص ٢٨٠ – ٢٨٧) .

ويشرح عبد القاهر الجرجاني رأي من يرى ان خير الشعر اكذبه ، ويفسر ذلك بان الشعر لا يلتزم حدود المنطق باقامة البراهين على ما يقال ، اذ الشعر من حيث هو شعر لا يكتسب فضلا ونقصا وانحطاطا وارتفاعا ، بان ينحل الوضيع من الرفعة ما هو منه عار ، أو يصف الشريف بنقص او عار ، ويعارضه بالراي الذي يزن الشعر بميزان الصدق ، وبعد أن يبين حجج الرايين ينتصر للراي الاخير ، (راجع اسرار البلاغة لعبد القاهر الجرجاني ، طبعة رشيد رضا ، ص ٢٣ – ٢٣٨) ، وكل هذا لا سبيل الى اسناده الى ارسطو الا في حدود ما ذكر في الخطابة فقط على نحو ما شرحناه .

(١) انظر الشعر ١٤٥٨ أ س ٢٢ – ٣٠ .

ان تشتمل على طباق، لتفيد فكرة طريفة سريعة المآخذ ولتكتسب حيوية وقوة،

هذا ، واسلوب الخطابة يختلف عن اسلوب الكتابة : فالاول يعتمد على فن الالقاء ، ولذلك كان اكثر قبولا للطابع « الدرامي » وكثيرا ما يهدف لاثارة الانفعال وتصوير الاخلاق . اما اسلوب الكتابة فهو اكمل ، ولو أن الخطب كتبت لبدت اقل قيمة في الاسلوب ، لانها تفقد بعض مقوماتها التي يعتمد عليها في اثارة الشعور ، من مثل فن الالقاء وما يتبعه من تغير نبرة الصوت ، ولهذا كان من المألوف في الاسلوب الكتابة التكرار وفصل الجمل، بدلا من وصلها في الاسلوب الكتابي . ويصحب هذا التكرار والفصل تغير في نبرة الصوت بحيث تناسب المقام، ويقصد بها التأثير عن طريق «درامي»، مثل : « هذا هو الفاجر من بينكم ، الذي غرر بكم ، الذي خدعكم ، الذي قصد الى خيانتكم الى أقصى حدود الخيانة » . وكذا الشأن في الجمل المفصولة ، مثلا : « اتيت اليه ، قابلته رجوته » مثل هذه الجمل يجب أن تمثل ، لا أن تلقى مجرد القاء بصوت رتيب . وعلى الرغم من انها تحتوي على فكرة واحدة ، فهي توحي مع ذلك بأن اشياء كثيرة قد فعلت . فكما ان الوصل يدخل جملا كثيرة في حكم واحد ، يفعل الفصل عكس ذلك ، فيوحي بأن الشيء الواحد أمور متعددة ، فيجعله اكثر اهمية . فاذا قال الخطيب مثلا : « أتيت اليه ، تحدثت معه ، توسلت اليه » ، ظن السامع انه قد قام بأمور متعددة : فاذا عقب الخطيب بعد ذلك . « ولكنه لم يلق بالا الى شيء مما قلت » ، احدثت الجملة الأخيرة اثرا اقوى نتيجة لدى السامعين . والى هذه الوسائل الخطابية جرى هوميروس في شعره حين قال : « نيريوس (٢) قاد كذلك من سيمويس (٣) Simois ثلاث سفن

(١) الخطابة لارسطو ١٤١٢ ب ، وقد انتفع بهذا قدامة بن جعفر ، وهو من أوائل من تأثروا بأرسطو من العرب ، فهو يفرد بابا للالغاز ، ويرى انه رياضة الفكر في تصحيح المعاني ، واخراجها على الناقصة والفساد الى معنى الصواب والحق ، مع قدح الفطنة في ذلك ، او استنجاد الراي في استخراجه ، ويمثل له بقول الشاعر :

رب ثور رأيت في حجر نمل ونهار في ليلة ظلماء

والمراد بالثور قطعة جبن ، وبالنهار فرخ الحباري . وهو لا يشترط فيه ما اشترطه ارسطو ، وبهذا ينحو به الى التلاعب بالالفاظ ، ومواراة القصد عندما يرمي المتكلم الى التعمية في كلامه ، (نقد النثر ، ص ٦٧ - ٦٩) .

(٢) نيريوس Nerius اله البحر ، يصور في صورة رجل هرم ، حلو الشمائل محب للسلام والعدل ، وبناته يسمين النيريين ، وهن عرائس البحر . وله القدرة على تشكيل نفسه باشكال مختلفة . انظر :

Commelin: Mythologie Grecque et Romaine, p. 129-130

(٣) فروع من فروع نهر اكزانته Xanthe في آسيا الصغرى ، المرجع السابق ص ١٥٩ - ١٦٠ .

محكمة الصنع . نيريوس بن اجلايا Aglis (١) ، وابن كاروبوس Charopus ذي الوجه المنير . نيريوس آنق رجل في كل ما انجبت سواحل طروادة (٢) » .

ووسائل هوميروس الخطابة في المثال السابق هي الفصل ، وتكرار نفس الاسم . واذا قام المرء بأفعال كثيرة ، تبع ذلك ذكر اسمه مرات كثيرة، ولهذا يفكر الناس ، اذا ذكر اسم امرىء مرات كثيرة ، انه قام بأفعال كثيرة، وبهذه الوسيلة رفع هوميروس في مثاله السابق من شأن نيريوس ، وخلد ذكراه ، على الرغم من انه لم يذكر عنه كلمة واحدة في اشعاره في غير الموضع السابق .

والخطابة القضائية اقل انواع الخطابة حاجة الى وسائل الصنعة الخطابية ، ولذا كان اسلوبها اقرب الى الأسلوب الكتابي ، وبخاصة اذا كانت موجهة الى قاض واحد . وانما يحتاج الى الصنعة الخطابية في الخطابة المتوجه بها الى الجماهير لان المعنى « الدرامي » فيها اظهر ، ولذا تتطلب اجادة الالقاء وجهارة الصوت (٣) .

وما ذكرناه — قبل — من وجوه بلاغية ووسائل خطابية — ومنها الايقاع في النثر ، وحسن اختيار الكلمات بحيث تكون مؤلفة من كلمات مألوفة يداخلها من آن لآخر كلمات نادرة — كل هذا هو ما يتوقف عليه جمال الأسلوب . هذا الى ما ذكر قبل خاصا بصحة الأسلوب ودقته ووضوحه . ويجب الا يقصر الأسلوب عن المعنى المراد فيكون مقتضبا ، والا يطول دون فائدة فيؤدي الى الغموض ، لان كلا الأمرين يضران بدقة الأسلوب التي تحدثنا عنها فيما سبق ، على حسب ما ذكره ارسطو (٤) .

---

(١) من بنات جوبيتر في الاساطير الاغريقية ، ومعناها باليونانية « المشرقة » ، وهي احدى ثلاث بنات (الاخريان هما : تالي Thalie وافروسين Euphrosyne) وهن يمثلن الجمال والاناقة ، ويصورن في صور فتيات جميلات عرايا من الثياب ، بيد احداهن وردة ، وفي يد الثانية زهرة نرد للعب ، وفي يد الثالثة غصن ريحان (المرجع السابق ، ص ٨٨ — ٨٩) .

(٢) انظر : Iliad II, 671-73

(٣) سبق ان ذكرنا ان ارسطو يعد الجماهير في مستوى ثقافي اقل مما عليه الصفوة، ولذا يسهل التأثير فيها بوسائل الايحاء والصناعة الخطابية ، ولهذا لا يناسبها الاسلوب الكامل المفصل ، راجع في كل ذلك ارسطو : الخطابة ١٤١٣ ب .

(٤) نفس المرجع ١٤١٤ أ س ١٨ — ٢٧ .

وقد اورد ارسطو – في ثنايا حديثه عن المسائل السابق ذكرها – نصائح قيمة تمت بصلة الى الوسائل الخطابية ، وينبغي ان نشير هنا الى شيء منها .

فقد تتولد في الجماهير مشاعر بوسائل يستخدمها كتاب وخطباء ، وقد يسيئون استخدامها الى ما يصل الى حد النفور منها والضيق بها ، كأن يقولوا : « من ذا الذي لا يعرف هذا ؟ » او « معلوم لكل انسان .. » فيخجل السامع من جهله ، فيقاسم الخطيب رايه ، ليشاركه في معرفة ما يعلمه كل الناس (١) .

ويحبذ ارسطو الافادة من طريقة شاعر الملاحم اليوناني انتيماكوس Antimachus ، – وطريقته هي انه حين يصف شيئا يعدد الصفات التي ليست في نفس الشيء وبهذه الوسيلة يجد الخطيب دائما ما يقوله حين يقارن حاله وحال الآخرين ، فينفي الصفات الطيبة او الخبيثة حين يصف خصمه او نفسه على حسب المقام (٢) .

وخير طريقة لمنع السامعين من الاعتقاد في انك تبالغ في كلامك ، هي الطريقة التي يلجأ اليها الخطباء من قديم ، من انهم ينقدون انفسهم نوعا من النقد في مواضع ، اذ يوحي هذا النقد بثقة السامع فيهم انهم على علم بما يفعلون ، وانهم ينصفون من انفسهم .

وينبغي الا يجمع الخيب بين جميع وسائل الابتكار المناسبة لمعنى واحد . لان هذا مظهر التكلف ومدعاة للسخرية منه . فاذا اختار الخطيب الفاظا خشنة جزلة لتلائم ما يقصد من معنى ، فلا ينبغي أن يصحب ذلك خشونة في الصوت او انقباض في السحنة . وذلك لئلا يلحظ الجمهور طابع الصنعة . وبهذا يؤثر فن القول اثره ويظل مع ذلك غير ملحوظ من جمهور السامعين . على انه من المؤكد ان التعبير عن المشاعر الرقيقة بطريقة جافة في الالقاء والصوت ، كالتعبير عن العواطف القوية بطريقة رقيقة ، كلاهما لا يتيسر به اقناع (٣) .

---

(١) نفس المرجع ١٤٠٨ أ س ٣٢ – ٣٦ .

(٢) نفس المرجع ١٤٠٨ أ س ٢ – ٩ .

(٣) نفس المرجع ١٤٠٨ ب س ١ – ١٠ ، ويسمى في البلاغة العربية ائتلاف اللفظ مع المعنى . وهو ان تكون الالفاظ لائقة للمعنى المقصود ومناسبة له ، فاذا كان المعنى فخما كان اللفظ الموضوع له جزلا، واذا كان المعنى رقيقا كان اللفظ رقيقا. فان كان المعنى وعدا =

ذلك موجز ما قال ارسطو بصحة الأسلوب ووضوحه، ودقته وجماله، وقد راعى ارسطو ، في كل ما قال ، كثيرا من تفاصيل مطابقة الكلام لمقتضى الحال . ويتصل بهذا ما يورده ارسطو خاصا بترتيب اجزاء القول . وكلام ارسطو فيه خاص بالخطابة ، ولكنه يعين على معرفة تنسيق اجزاء القول كله ، وهو ما بقي لنا ان نسوق خلاصته .

= وزجرا او تهديدا، او انزال عقاب، اتى فيه بالالفاظ الغريبة الجزلة، واذا كان المعنى وعدا وبشارة اتى فيه بالالفاظ الرقيقة العذبة ، وهذا كقوله تعالى : قالوا تالله تفتؤ تذكر يوسف حتى تكون حرضا او تكون من الهالكين » فلما كان مفخما للخطب ومهولا له ، وخيف على يعقوب من دوام حزنه ، جاء بالالفاظ الغريبة ، كقوله : « تفتؤ » و « حرضا » وهو الاشفاء على الهلاك ، مع الكافات المتوالية والضاد ، لمناسبتها للتفخيم . وكما قال زهير :

اثافي سفعا في معرس مرجل   ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلم
فلما عرفت الدار قلت لربعها   الا انعم صباحا ايها الربع واسلم

فالبيت الاول الفاظه غريبة لما كان المعنى المقصود جزلا ، لكونه غير معروف مجهولا حاله ، فلما عرفه اتى في البيت الثاني بما يلائم المعنى من رقة اللفظ وحسنه ورشاقته ، لما فيها من البيان والظهور وكثرة الاستعمال . (انظر : يحي بن حمزة العلوي : الطراز ، طبعة القاهرة ، ١٩١٤ ، ج ٣ ، ص ١٤٤ - ١٤٦) والبلاغة الحديثة تولي هذه الناحية اهمية كبيرة ، وهي ملحوظة لدى كبار الكتاب ، وهي ناحية الايحاء بجرس الاصوات . وسنتحدث فيها في شيء من التفصيل عندما نتحدث في صياغة الشعر في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

غير ان التمثيل في هذا المقال بشعر زهير السابق غير صحيح ، لان معاني الالفاظ في البيت الاول ليست غريبة لدى العرب ، وان بدت غريبة لدينا الآن .

- ٢ -

أجزاء القول وترتيبها

لكل كلام جزءان جوهريان هما عرض الحالة ثم البرهنة عليها ، ولا يمكن الاستغناء بأحدهما عن الآخر ، ولا تقديم ثانيهما على أولهما ، لان البرهان لا بد ان يلي الحالة التي يراد ان يبرهن عليها . وهناك اجزاء اخرى خاصة ببعض انواع الخطابة دون بعض . ففي الخطابة القضائية قصة متعلقة بما جرى من احداث يراد نفيها او اثباتها . وفي الخطابة الاستشارية - وهي الخطابة السياسية - مقارنة بين حجج الخصوم. حيث الجدال محتدم بين سياستين مختلفتين . وقد يكون فيها مجال للاتهام والدفاع . ولكنه غير فسيح في الخطابة السياسية ، اذ ان مكانة الخطابة القضائية . ويندرج في البرهان مقارنة الخطيب حاله بحال الخصم ، وتفنيده لحججه ، وتعظيمه لشأن نفسه ، اذ ان من يفعل ذلك يبرهن على شيء ما . والمقدمة لا يحتاج اليها دائما ، كما انها قد تكون لا صلة لها بجوهر الموضوع . وكذلك الخاتمة لا يحتاج اليها غالبا في الخطابة القضائية، ولا في الكلام القصير، ولا في حقائق يتيسر تذكرها دون حاجة الى اختصارها في الخاتمة (١) . وينتج من هذا ان الجزاين الجوهريين هما عرض الحالة والبرهنة عليها ، وقد يزاد عليهما مقدمة في البدء وخاتمة في آخر الكلام ، وبهذا تكون اجزاء القول - بعامة - ثلاثة : (١) المقدمة . (٢) الغرض ، واقصد به ما يشمل عرض الحالة والبرهنة عليها ، والقصة في الخطابة القضائية ، والمدح والذم في الخطابة الاستدلالية ، والتفنيد ومقارنة الحجج في الخطابة السياسية او الاستشارية . (٣) ثم الخاتمة . وسنخص كلا منها ببيان وجيز .

١ - المقدمة : وهي في الخطابة بدء الكلام ، وهو نظير المطلع للقصيدة ، والمدخل في المسرحية ، والاستهلال الموسيقي . وللملاحم كذلك مثل مدخل المأساة والملهاة ، ويهدف هذا المدخل الى التمهيد للموضوع ،

---

(١) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ، فصل ١٣ .

لئلا تبقى عقول السامعين مغلقة دونه ، وذلك ليتسنى لهم متابعة ما يعرض عليهم من براهين وأحداث . فهوميروس يبدأ هكذا ملحمته : « الالياذة » . تغني ، يا الاهة الغناء ، بغضب البطـل .... » وهو ما يشعـر بموضوع الالياذة ، وهو غضب أخيلوس . ويبدأ هكذا « الاوديسيا » : « قصي علي ، اي الاهة الشعر ، من اخبار ... » وهو ما ينبيء عن أن موضوعها معرفـة اخبار أودسيوس في عودته (١) .

وتختلف المقدمة في الخطابة على حسب انواعها . ففي مقدمة الخطابة الاستدلالية (٢) يؤتى بقطعة مدح او نقد ، او بنصيحـة أو برأي لعمل شيء أو لتجنبه . فمثال المدح ما بدأ به الخطيب اليونانـي الصقلي جورجياس Gorgias في خطبته الأولمبية : « انكم لجديرون بالاعجاب البالغ المدى ، يا رجال اثينا » . وعلى العكس من ذلك لام ازوكراتس اليونانيين على انهم يجازون على التفوق في المبارزة ، ولا يمنحون ايـة مكافـأة على التفـوق الفكري (٣) . وقد يبتدأ في هذا النوع من الخطابة بنصيحـة ، كأن يقال : « ينبغي أن نمجد اولئك الذين لم يظفروا بحب الشعب ، ولكنهم لم يكونوا اهل سوء ، فكانوا على خلق لم يقدره الشعب ولم يلحظه ، مثل الاسكندر بن بريام » . ويمكن ان نبدأ في هذا النوع من الخطابة بما يبدأ به المحامون في ساحة القضاء ، بأن نطلب من المستمعين ان يعذرونا في حديثنا في شيء صعب ، أو له طابع المزاعم ، او مبتذل . وفي الخطابة الاستدلالية يستوي — في كل ما سبق — أن تكون المقدمة لها صلة بالموضوع او لا صلة مبـاشرة لها به (٤) .

وانواع المقدمات الاخرى تعالج نفس الغرض ، ويمكن ان تستخدم في أي نوع من انواع القول . وهـي تخص امـا المتكلـم ، او الخصـم ، او السامعين ، او الموضوع .

فالمقدمات الخاصة بالمتكلم او بخصمه يقصد منها نفـي مزعم مـن المزاعم او اثارته . ويبدأ الدفاع بنفس هذه المزاعم ، وذلك أن على المدافع

---

(١) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، ١٩ — ٢٤ ، و١٤١٥ أ س ١١ — ١٨ ، وانظـر ملخص الالياذة والاوديسيا هامش ص ٩٠ — ٩١ من هذا الكتاب .

(٢) للخطابة الاستدلالية انظر ص ٩٧ — ٩٨ من هذا الكتاب .

(٣) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، س ٣٠ — ٣٤ .

(٤) نفس المرجع ١٤١٤ ب ، س ٣٥ وما يليه . ١٤١٥ أ ، س ١ — ٨ .

ان يزيح كل عقبة من طريقه ، فيستبعد كل مزعم ضده . اما الاتهام فيبدأ بشيء آخر ، واذا كان يريد اثارة مزعم فليأت به آخر ، ليتذكر القضاة ما قال .

والمقدمة التي يقصد بها السامعون تهدف الى توكيد نياتهم الطيبة . او اثارة مشاعرهم ، او اجتذاب انظارهم الى خطورة الحالة ، أو تسليتهم. ووسائل تهيئة السامعين لقبول الخطاب كثيرة . فمنها ايحاء الخطيب بمشاعر طيبة عن خلقه ، أو ان ما يقوله يهمهم ، أو يتفق وطبيعتهم .

ويجب ان يراعي ان كل هذا لا صلة له بموضوع الخطابة نفسه . ولهذا تتفق مثل هذه المقدمات مع ميول ضعاف العقول . اما اذا كان السامعون أرقى منزلة ، فلا حاجة في المقدمة لسوى موجز للموضوع ، يقوم من كلام الخطيب مقام الرأس من الجسد . على أن اي جزء من أجزاء الخطابة صالح لان تهيب فيه بوعي السامعين اذا لم تجد عندهم يقظة كافية. فتقول مثلا : والآن أطلب منكم أن تعوا هذه المسألة ، فهي من الاهمية الكبيرة لكم بقدر ما هي لي (١) .

وفي مقدمة الخطابة الإستشارية ــ وهي الخطابة السياسية ــ يقول الخطيب شيئا عن نفسه ، او عن خصومه ، او يثير السامعين بعض المزاعم او يمحوها ، ليكونوا اكثر قبولا لما يقول . وطبيعة الخطابة القضائية تجعل هذه المقدمات جد (٢) نادرة . واذا اراد الخطيب ان يمحو مزاعم خصومه فله ان يثيرها في شكل افتراضات واعتراضات ، ويمكن ان يواجهها مباشرة، بأن يعترف بأن ما فعله ليس خطأ ، او انه لم يقصد اليه ، او ان ضرره ليس كبيرا ، او ان له ضررا ولكنه يجلب منافع اكبر من الضرر ، او بأن يشرح الدوافع الطيبة التي دفعت به الى القيام بالفعل ، ويفند بها مزاعم خصمه اذا كان قد افترى عليه زاعما انه كانت له دوافع أخرى غير طيبة (٣) . وقد ظهر من كل ما ذكرنا في المقدمة انه يحتاج اليها اكثر كلما كان السامعون أقل منزلة في الفكر ، وانه لا داعي فيها الى التكلف ، واذا كان السامعون على مكانة في الفهم ، حسن أن تذكر لهم فكرة موجزة في

---

(١) نفس المرجع ١٤١٥ أ ، س ٢٤ ــ ١٤١٥ ب ، س ١ ــ ١٢

(٢) نفس المرجع ١٤١٥ ب ، س ٣٢ وما يليه .

(٣) الخطابة لأرسطو ، الكتاب الثالث ، الفصل السادس عشر . وبه امثلة كثيرة يمكن الرجوع لها في الاصل ، وآثرنا عدم ذكرها اختصارا لسهولة المعاني المذكورة .

الموضوع ، واذا كان الموضوع موجزا بطبيعته امكن الاستغناء عن كل مقدمة، اكتفاء بمعالجة الموضوع نفسه (١) .

٢ ـ الغرض : وهو يشمل ما يسمى القصة الخطابية ، واقامة الحجة . وتفنيد حجج الخصم ، وما يتبع ذلك من وسائل العرض .

والقصة : في الخطابة تطلق على الحقائق والأعمال التي لا يخلقها الخطيب بفنه ، وانما يقصد الى عرضها لتوكيدها او انكارها . وهي في الخطابة الاستدلالية صفات المدح أو الذم التي يريد المتكلم اثباتها لممدوحه أو نفيها عنه . وفي الخطابة السياسية او الاستشارية تكون القصة هي : ما يساق من وقائع الماضي وحوادثه برهانا على ما يراد اقراره او تحقيقه من آراء تتعلق بسياسة المستقبل . والخطابة الاستدلالية والاستشارية كلاهما ليس فيه من قصة الا على سبيل التجوز ، ولكن القصة بمعناها الحق هي التي تساق في الخطابة القضائية. وفيها يراد البرهنة على ما يدعى من أحداث نفيا او اثباتا (٢) .

وفي الخطابة الاستدلالية تكون الحكاية منقطعة غير متصلة، لئلا تصبح معقدة ، يصعب الالمام بها مرة واحدة . فيبين الخطيب مثلا أن ممدوحه شجاع ، بالقاء نظرة على أعماله . ومن جانب آخر من أعماله يبين أنه عادل، وقدير ... بحيث يبدو الكلام منظما ، يسيرا ، بسيطا ، بدلا من أن يكون

(١) كل ما ذكره ارسطو خاصا بالمقدمة ، واوجزنا هنا القول فيه ، يناظره في البلاغة العربية ما يسمى : « براعة الاستهلال » . مثلا ، يقول علي بن عبد العزيز الجرجاني : « والشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص (يقصد من التخلص انتقال الشاعر من الديباجة الى الغرض من مدح وغيره) وبعدها الخاتمة ، فانها المواقف التي تستعطف أسماع الحضور ، وتستميلهم الى الاصغاء ، ولم تكن الاوائل تخصها بفضل مراعاة ، وقد احتذى البحتري على مثالهم الا في الاستهلال ، فانه عني به ، فاتفقت له فيه محاسن . فأما أبو تمام والمتنبي فقد ذهبا في التخلص كل مذهب ، واهتما به كل اهتمام ، واتفق للمتنبي فيه خاصة ما بلغ المراد ، واحسن وزاد » . (انظر : علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، القاهرة ١٩٤٥ ، ص ٤٧) . وابن المعتز يسمي براعة الاستهلال حسن الابتداءات ، ويمثل لها بقول النابغة :

كليني لهم يا أميمة ناصب وليل اقاسيه بطيء الكواكب

(انظر : عبدالله بن المعتز : البديع ، طبعة القاهرة ١٩٤٥ ، ص ١٠٩) ـ ولنا الى هذا عودة في الباب الثاني من الكتاب . ويراعي هذا الاستهلال في النثر كما يراعى في النظم ، انظر : حسن التوصل الى صناعة الترسل ، ص ٩٣ .

(٢) ارسطو : الخطابة ، الكتاب الثالث ، فصل ١٣ ، وفصل ١٦ .

معقداً متكلفا . وعلى الخطيب أن يثير أعمالا معروفة بين الأعمال . ولانهـا معروفة لا يصح أن يقصها الخطيب ، بل تكفي اثارتهـا . وليس الصوا ـ كما يقال أحيانا ـ أن تكون القصة قصيرة ، اذ الايجاز كالطول لا يمكـن فرضه هنا . ومدار الصواب على أن تكون الحقائق واضحة ، بحيث تؤدي الى اعتقاد السامع بصحتها ، أو بأنها من الأهمية بحيث يـراد منـه ان يعتقدهـا .

وموقف المدافع من القصة انه لا يثير منها الا ما يخص دفاعه . فعليه أن يبرهن مثلا ان الشيء لم يحدث ، أو حدث ، ولكنه ليس خطأ ، او انـه لا اذى فيه ، او ليس من السوء على هذه الدرجة التي يتوهـم الخصـم . ويتحدث عن هذه الأحداث في الماضي ، بوصفها أحـداثا ذهبت وانقضت ، الا اذا أريد منها اثارة الشفقة او الغضب فتحكى بصيغة الحاضر (١) .

والقصة الخطابية يجب أن تصف الخلق ، فتبين لاية غايـة هـدف الشخص في عمله ، لان وصف الغاية الخلقية يحدد معالم الشخصية التـي يراد تصويرها . ويشمل هذا وصف المظاهر المختلفة للنماذج البشريـة . مثلا : « ظل يمشي طالما كان يتحدث » ، لان هذا يصف شيمة انسان جاف وعر الخلق (٢) .

لا ينبغي أن تظهر بمظهر من يستوحي ذكاءه في كلامه اكثر مما يستوحي غايته الخلقية ، لان استيحاء الذكاء يبين عن الـذوق السليم ، على حـين استيحاء الخلق يبين عن النية الطيبة . والذوق السليم يدفعنا الى اتبـاع ما هو نافع ، ولكن الخلق الكريم يدفعنا الى اتباع ما هو نبيل . ولكي يظهر كلامك كأنه صادر عن الهدف الخلقي ينبغي أن تقول مثلا : « هـذا ما أردت ، نعم كان هذا هو هدفي الخلقي . حقا لم أجن منـه شيئا ، ولكـن الخـير أردت » .

واذا بدا في قصتك تفصيل من التفاصيل يبعد ان يعتقده السامعون ، فاقرنه بما يبرره . ويزودنا الشاعـر اليونـاني سوفوكليس Sophocles بمثال لهذا في مأساته : انتيجونه Antigone ، حيث تقول انتيجونه انها عنيت بأمر أخيها اكثر من عنايتها بزوجها وولدهـا ، لان هؤلاء اذا هلكـوا أمكن ان يوجد لهم عوض ، ثم تضيف : « ولكن حيث ان أبي وامي يرقدان

---

(١) نفس المرجع ١٤١٦ ب ، س ٢٠ ـ ٢٧ ، ١٤١٧ أ س ١ ـ ١٥ .
(٢) نفس الموضع ، س ١٦ ـ ٢٣ .

في قبرهما . فلا يمكن أن يولد لي اخ بعدها (١) » . فاذا لم يكن لديك مثل ذلك المبرر ، فقل مثلا : « انك على علم بأن انسانا لن يعتقد فيما تقول ، ولكن تظل الحقيقة مع ذلك قائمة في أن هذه طبيعتك ، مهما صعب على الناس أن يعتقدوا في أن المرء لا يفعل عن روية شيئا لا يجلب له نفعا » .

وعليك ان تفيد في قصتك من اثارة الانفعالات ، بأن تقص مظاهرها المألوفة ، وما يميزك فيها من خصمك . تقول مثلا : « ابتعد مني عبوس الوجه مهددا اياي » . او تقول : « يزمجر ثائرا ، ويهز قبضته متوعدا » . مثل هذه التفصيلات تحمل على الاقناع ، لان الجماهير تستدل بما تعرف على حقيقة ما لا تعرف (٢) .

ذاك ما يخص القصة الخطابية ، أما البراهين فانها تتوجه الى اثبات المسألة التي هي موضوع المناقشة . وهذه المسألة واحدة من اربعة : (١) أن تثبت أن العمل لم يرتكب ، في ساحة القضاء مثلا ، (٢) أن تبرهن على أنه لا ضرور فيه ، (٣) او على ان ضرره أقل مما يزعم الخصم ، (٤) او على ان العمل له ما يبرره .

وفي الخطابة الاستدلالية تكون البرهنة على ان العمل الذي يشاد به نافع او نبيل . اما الأعمال نفسها فيفرض انها حقائق مسلم بها سلفا ، فلا يبرهن عليها الا في حالات نادرة ، كما اذا صعب على الجمهور الاعتقاد بها . او كانت معزوة الى شخص آخر (٣) .

وفي الخطابة الاستشارية ، (السياسية) ، عليك أن تبرهن انالراي المقترح غير عملي ، او عملي ، ولكنه ظالم ، او لا يحمل نتائج طيبة ، او انه ليس من الأهمية بقدر ما يزعم صاحبه . ويراعي ان اثبات اي خطأ فيما يسوقه الخصم من قول ، يعد بمثابة برهان على خطئه فيها جميعا . والبرهنة بالمثل (٤) اليق بالخطابة الاستشارية (السياسية) . والخطابة

---

(١) انظر : Sophocles : Antigone, 911-912، وكذا ارسطو ، نفس الموضع، ص ٢٦ – ٣٢ . ومما يستحق ان يشار اليه هنا ان المذكور في مثال سوفوكليس هو مغزى حكاية في الادب الفارسي تدور حول هذا المعنى ، انظر : محمد بن غازي : روضة العقول ، مخطوطة فارسية بالمكتبة الاهلية بباريس Suppl. pers., 898 ص ٦٦ ب وما يليها، وكذا سعد الدين وراويني : مرزبان نامه ، طبعة محمد عبد الوهاب قزويني ، ص ١٦ – ١٧ .

(٢) ارسطو : الخطابة ١٤١٧ ب ، س ٣١ – ٣٤ .

(٣) ارسطو : الخطابة ١٤١٧ أ س ٢٧ – ١٤١٧ ب س ٢٠ .

(٤) انظر : ص ١٠٤ – ١٠٧ من هذا الكتاب .

الاستشارية تعالج الأمور المستقبلة ، فيمكن فيها ذكر الحوادث الماضية لى انها امثلة . والبرهنة بالقياس (١) المضمر افضل في الخطابة القضائية. ولكن لا تأت بأقيسة مضمرة متوالية ، بل فرق بينها بمواد اخرى من كلامك ، والا افسد بعضها بعضا. ولا تأت بالأقيسة المضمرة في كل مسألة، والا كنت مثل فئة من طلبة الفلسفة الذين تبدو نتائج براهينهم اوضح واقرب الى الاعتقاد من المقدمات التي يمهدون بها لتلك البراهين (٢) . وتجنب الأقيسة المضمرة كذلك حين تريد أن تثير المشاعر ، لان الأقيسة تضعفها أو تودي بها ، وكذلك حين تصف الخلق . وينبغي أن تستخدم الحكم ــ بدلا من الأقيسة المضمرة ــ حين تريد وصف الخلق ، او اثارة الشعور . فمثال اثارة الشعور ان تقول : « تركت له هذه الوديعة ، على علمي بأنه لا « أمان لانسان (٣) » . ومثال وصف الخلق ان تقول : « لم آسف على ما فعلت ، على علمي بموطن خطئي ، فاذا كان قد جنى النفع من جانبه فحسبي العدالة في جانبي (٤) » . والقياس المضمر اقوى اثرا لدى الجماهير في التفنيد ، منه ، في البرهان . لان قوة المنطق في تفنيد الحجج أشد اثارة للانتباه (٥) . وجميع الشروح المتوجه بها الى الخصم ليست منفصلة عن جوهر الغرض الخطابي ، لانها جزء من الحجج التي ينقض الخطيب بها اقوال الخصم (٦) .

وفي كل من الخطابة الاستشارية (السياسة) أو القضائية ، اذا كنت المتحدث اولا ، فأدل بما لديك من حجج، ثم اتبعها بدحض حجج خصمك. اما اذا كانت حجج خصمك كثيرة متنوعة فابدأ بالرد عليها قبل أن تدلي بحججك . فاذا كنت المتحدث ثانيا ، فابدا بالرد على خصمك ، وبخاصة اذا كانت حججه قد لقيت قبولا طيبا . فكما ان عقولنا تأبى أن تستقبل انسانا استقبالا حسنا اذا تكونت عندها ضده مزاعم ، كذلك ترفض كلام

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ١٠٨ وما يليها .

(٢) انظر مقدمة ادب الكتاب لابن قتيبة ، فانه يناقش نفس الفكرة ، ويتخذها وسيلة للتشهير بالمتشدقين من علماء المنطق والفلسفة .

(٣) ما بين القوسين حكمة عند اليونان على حسب النص .

(٤) ارسطو ، نفس المرجع ١٤١٨ ا س ١ ــ ٢١ .

(٥) نفس الموضع ١٤١٨ ب ، س ٢ ــ ٣ .

(٦) نفس الموضع س ٥ ــ ٨ .

شخص تأثرت ضده بأقوال خصمه. ولذا كان عليك في هذه الحالة أن تخلي في عقول جمهورك مكانا يستقبلون فيه أقوالك . وهذا لا يكون الا بازاحة حجج خصمك من الطريق فهاجمها في مجموعها ، وفي دقائقها وتفاصيلها التي تنال منك .

وبهذا توحي بالثقة فيما تقوله بعد . وكذلك فيما يخص الخلق ، قد يوحي خصمك بما يجعلك بغضا لدى الجمهور ، فلا بد من القضاء على مزاعمه أولا . ثم ان من العيوب الخلقية ما لا تستطيع أن توجهه الى خصمك الا اذا جافيت الأدب ، وظهرت بمظهر المسيء . فخير لك أن تضع مثل هذه العيوب على لسان شخص ثالث (١) .

ويحسن وضع الاستفهام في موضع . وخير هذه المواضع أن يكون خصمك قد أجاب على سؤال ، بحيث لو وضعت له سؤالا بعده أوقعته في حرج . فحين سأل بركليس Periclès لامبون Lampon عن طريقة القيام بشعائر الالاهة ديميتر Demeter « الاهة الحصاد عند اليونان ، واخت زيوس » اجابه لامبون بأنه لا يستطيع الافضاء بها الا الى أولياء الألاهة . فسأله بركليس : وهل لك بها من علم ؟ فأجاب : نعم . فقال بركليس : كيف ذلك ولست من أوليائها ؟

وموضع آخر من المواضع التي يحسن فيها الاستفهام هو أن تكون احدى المقدمات من الواضح صحتها ، وترى أن خصمك سيجيبك بالايجاب اذا سألته عن صحة المقدمة الأخرى . فحين تحصل منه على جوابه بصحة المقدمة الأخرى ، لا تسأله عن صحة المقدمة المسلم بصحتها ، استنتج وحدك النتيجة . فحين انكر ميليتس Meletus أن سقراط يعتقد في وجود الآلهة ، معترفا مع ذلك بأنه يتحدث عن قوى ما فوق الطبيعة ، سأله سقراط عما اذا كانت الموجودات التي هي فوق الطبيعة يمكن أن تعد الهيئة معنى من المعاني ، أو تعد من ابناء الآلهة ؟ فأجاب ميليتس بالايجاب ، فقال سقراط : وهل يوجد من يعتقد في أبناء الآلهة دون أن يعتقد في الآلهة نفسها (٢) ؟

---

(١) من امثلة ارسطو لهذا ان الشاعر اليوناني سوفوكليس في مسرحيته انتيجونه جعل هيمون ـ في شفاعته لانتيجونه لدى والده ـ يذكر آراءه على لسان الجماهير والشعب انظر Sophocles, Antigone, 688-700: ، وراجع في ذلك كله الخطابة لارسطو ١٤٠٨ ب ، س ٥ ـ ٣٢ وكذا هذا الكتاب هامش ص ٧٧ ، ١٠٠ .

(٢) ذكرها افلاطون : Plato; Apology. 27 c. انظر ارسطو ، الخطابة ١٤١٩ آ س ١ ـ ١٣ .

ويحسن الاستفهام كذلك عندما تريد أن تظهر خصمك بمظهر المتناقض مع نفسه ، او مع ما يعتقده كل انسان، وكذلك حينما يتعذر عليه ان يجيبك على سؤالك الا باجابة يظهر فيها الهرب . فاذا أجاب : نعم ولا ، او صحيح في معنى وغير صحيح في معنى آخر ، فكرت الجماهير أنه وقع في صعوبة ، واقتنعت بهزيمته . وفي الحالات الاخرى لا تحاول الاستفهام في خطابتك ، لانه لو اعترض خصمك هددك بالهزيمة (١) .

فاذا وضع خصمك نتيجة قياسه في شكل سؤال ، فعليك أن تبرر اجابتك ، فقد سئل أحد القضاة الاسبرطيين عن سلوكه بوصفه عضوا في المجلس (٢) الافوري . فقيل له : اتعتقد ان تنفيذ حكم الاعدام في الافوريين الآخرين كان عادلا ؟ فأجاب : « نعم » . فسأله الخصم : « الم تقترح أنت نفس ما اقترحوه من قرارات ؟ فأجاب : « نعم » . فسأله الخصم : « الم يكن من العدل ، اذن ، أن ينفذ حكم الاعدام فيك كما نفذ فيهم ؟ » فأجاب : « كلا !! لن يكون ابدا ، انما فعلوا ما فعلوه ارتشاء ، وقد فعلته أنا عن اقتناع (٣) » . ويجب الا تضع اي سؤال بعد الخاتمة . ولا تضع الخاتمة في شكل سؤال الا اذا كان الحق واضحا كل الوضوح في اجابتك (٤) .

وللسخرية كذلك قليل من الأهمية في الجدل الخطابي . قال جورجياش : ينبغي أن تقضي على جدية خصمك بالسخرية وعلى سخريته بالجد . هو على حق فيما قال (٥) . والسخرية اليق بالرجل السري من الدعابة . والسخرية تهدف الى تسلية القائل وتشفيه ، والدعابة ترمي الى تسلية الآخرين (٦) .

---

(١) نفس الموضع س ١٤ ـ ١٨ .

(٢) كان في اسبراطة مجلس مكون من خمس قضاة منتخبين ، لهم سلطة الهيمنة على تصرفات الملك نفسه ، وكان كل عضو في ذلك المجلس يسمى الفور : Ephor

(٣) نفس الموضع س ٢٥ وما يليه .

(٤) نفس الموضع ص ١٤١٩ ب . س ١ ـ ٢ .

(٥) هنا يذكر ارسطو انه فصل القول في ضروب السخرية في كتابه : فن الشعر ، ولكن هذا الجزء قد ضاع ، فهو غير موجود فيما بين ايدينا من كتاب الشعر .

(٦) نفس الموضع ١٤١٩ ب ، س ٢ ـ ٩ . ومن امثلة السخرية ما قاله الخطيب الروماني فيليب متوجها الى كاتولوس حين رآه يدافع في حماسة : لم هذا النباح ؟ فاجاب كاتولوس : لاني ارى لصا ، انظر :
Villiers Moriamé : Nouveau Cours de Rhéorique Française, p. 105

وبعد استيفاء الفرض الخطابي ، لا يبقى أمام الخطيب سوى الخاتمة .

٣ ـ الخاتمة ، وللخاتمة اربعة اجزاء : (١) أن تحمل السامعين على حسن الاعتقاد فيك ، وعلى سوء الظن بخصمك ، (٢) أن تعظم من شأن الحقائق الاساسية أو تقلل من اهميتها على حسب ما يتطلبه موقفك ، (٣) أن تثير المشاعر التي خلقتها في سامعيك ، (٤) أن تجدد ذاكرتهم . ولنشرح كل جزء من هذه الاجزاء .

١ ـ فبعد ان شرحت مواطن الثقة فيك ، ونقصانها في خصمك ، من الطبيعي اذن ان تجتذب جمهورك اليك بالاشارة بمبررات الثقة التي يستحقها ممدوحك ، وبنقد خصمك نقدا يقلب عليه الحضور (١) . ويكون ذلك ببيان الفضائل ووسائلها . والفضائل بطبيعتها جميلة ، وكذلك وسائلها . والاعمال الفاضلة هي ما تقوم بالشرف لا بالمال . واجمل هذه الاعمال يقوم به المرء في سبيل غيره ، لا في مصلحة نفسه ، واروعها جمالا ما تهدف لخدمة الوطن على حساب المنفعة الخاصة . والنصر والشرف، فضيلتان في ذاتهما حتى لو عريتا من المنفعة ، وهما جديران بالرجل الحر. والرذائل هي ما تكون مثار العار والخجل ، وايثار المنفعة الخاصة على المنفعة العامة . على ان من الرذائل والفضائل ما يتبع مواضعات المجتمعات، فيتغير على حسب ما اتفق عليه فيها من خلق . فمثلا كانت الشعور الطويلة في اسبرطة سيماء الاحرار من الرجال وباعثا لهم على الابتعاد عن الدنايا .

ومن الوسائل الخطابية التي يستعين بها الخطباء : توحيد الصفات المتقاربة Parologisme ، وكثيرا ما يستخدمها السوفسطائيون ، « وذلك كتصوير الرجل الحذر بصورة الرابط الجأش او المدبر للمكائد ، والرجل الساذج بصورة الشريف ، والبليد الاحساس بصورة الهادىء الوديع . ويندرج في هذا الوجه ان يختار من الصفات المتجاورة انسبها الى المديح ، مثلا تحمل من الرجل الغضوب الثائر رجلا صريحا ، ومن الصلف رجلا وقورا رصينا ، ومن ذلك ان نتصور المفرطين في صفة من الصفات في صورة

(١) الخطابة لارسطو ١٤١٩ ب ، س ـ ١٩ .

من فيهم الفضيلة المتصلة بها ، فنجعل من المتهور شجاعا ، ومن المتلاف كريما ، وهذا ما يعتقده اكثر الناس ، ويمكن الاستدلال عليه بالقياس المشابه للحالة المدعاة : « فاذا كان المتهور على استعداد للمخاطرة بلا ضرورة ، فهو اكثر استعدادا حين يجمل به ان يخاطر ، واذا كانت يده مبسوطة للعطاء لكل من يرد عليه ، فهي مبسوطة كذلك لاصدقائه ، وفي الحق من الافراط في الفضيلة أن يكون المرء كريما يفيض بعطائه على كل الناس (١) » .

ومن دواعي الفضيلة ان يفعل الممدوح المكارم عن اختيار وارادة . وقد تؤول مواطن الصدفة والاتفاق بأنها كانت مقصودة للممدوح ، وانه فعلها عن أناة وروية ، لان كثرة الاعمال الفاضلة عن قصد دلائل على الفضيلة (٢) .

وتجب مراعاة الجمهور وما يعتقده في الفضائل ، ومحاولة اقناعه على حسب ما يعتقد . لان الحق فيما قال سقراط (٣) : « ان الصعوبة ليست في مدح الاثينيين في اثينا ، ولكن في اسبرطة (٤) » .

والمدح والنصيحة من نوع واحد . فاذا غيرت صياغة النصيحة صارت مدحا . والمرء يمدح لانه على صفة يجب أن ينصح بها سواه ، فاذا قلنا : لا يصح ان يفتر امرؤ بما يدين به للحظ والصدفة ، بل بما يدين به لشخصيته وفضائله ، كان هذا القول نصيحة ، ويمكن أن نجعله مديحا اذا قلنا في حديثنا عمن نمتدحه : « لم يعتز قط بما ساقه اليه الحظ ، بل بما صدر عن شخصه » . فاذا اردت ان تنصح فانظر الى مواطن المديح(٥).

٢ — بعد أن تبرهن على الوقائع ، من الطبيعي — بعد ذلك — ان

---

(١) الخطابة لارسطو ، الكتاب الاول ، الفصل التاسع ١٣٦٧ أ — ١٣٦٧ ب .
(٢) نفس الموضع ١٣٦٧ ب ، س ٢١ — ٢٥ .
(٣) على حسب ما حكي عن افلاطون ، انظر : Plato Menexemus 235 D .
(٤) الخطابة لارسطو ، الكتاب الاول ١٣٦٧ ب ، س ٧ — ١١ وكذا ١٤١٥ ب ، ص ٢٩ — ٣١ .
(٥) نفس المرجع ١٣٦٧ ب ، س ٣٦ — ١٣٦٨ أ ، س ٩ .

تشيد بها ، أو تهون من شأنها ، على حسب المقام . ولا يتأتى ذلك الا بعد أن تكون الوقائع مقبولة لدى السامعين ، كما أن نمو الجسم لا يتصور الا بعد تصور وجوده أولا . والوسائل الخطابية للاشادة بالحقائق والتهوين من شأنها هي التعظيم والتحقير وما يتصل بهما . وهي تدور في أنواع الخطابة حول المصلحة العامة والخير والعدل والجمال . وتجب مراماة الحقائق الخاصة بكل موقف من المواقف (١) .

٣ ــ بعد أن تقرر الوقائع وتشيد بها أو تهون من شأنها ، عليك بعد ذلك ان تثير مشاعر سامعيك . وهذه المشاعر هي الرحمة والحفيظة ، والغضب والبغض والحسد والغيرة ، والحماسة للنزال ، وما اليها (٢) .

٤ ــ واخيرا عليك أن تعيد النظر فيما قلت ، وذلك بأن تكرر المسائل التي قيلت لتجعلها أكثر وضوحا وأيسر فهما . ففي المقدمة تقرر موضوعك لتتضح المسألة التي تطلب الحكم عليها ، أما في الختام فتختصر الحجج التي برهنت بها على الحالة . وعليك أن تثبت انك فعلت ما قصدت الى فعله ، فتقرر ما قلت ، ولماذا قلته . ولك ان تقارن حالك بحال الخصم . فتقول مثلا : عبثا ما يحاول لو أراد أن يبرهن على ذلك المزعم بدلا من هذه الحقيقة ... أو تضع هذه المقارنة في صيغة سؤال : « اي شيء يعوزه البرهان فيما سقت من حجج ؟ » ، أو تقول : « علام برهن الخصم ؟.. » . ولك أن تقارن مسائلك بمسائله واحدة واحدة ، أو تسرد الحجج على حسب ترتيبك اياها في خطابك ، بأن تسرد وجهة نظرك ، ثم تتبعها بما يزعم خصمك .

وفي الختام يحسن أن تكون الجمل مفصولة لا موصولة ، وبهذا تتميز

---

(١) من أراد مزيدا فعليه الرجوع للاصل : الخطابة ، الكتاب الاول فصل ٩ ، والفصول من ٥ ــ ٧ ثم ١٤١٩ ب ، س ٢٠ ــ ٢٣

(٢) سبق ان شرح ارسطو هذه الصفات وبينا منهجه فيها انظر ص ١٠١ ــ ١٠٣ من هذا الكتاب .

الخطبة نفسها من خاتمتها . فتقول مثلا : « فعلت ما اردت ان افعل لقد استمعتم الى ما سقت من حجج . امامكم الحقائق . اطلب منكم الحكم عليها (١) » .

* ★ *

وبعد ، فتلك آراء ارسطو في الأدب شعره ونثره ، وفي النقد الادبي بعامة . وهي آراء المعلم الاول ، أول من اخرج النقد مما كان يسوده من اضطراب وبلبلة الى ميدان منظم . وقد عني في نقده بالنواحي الفنية لكل جنس من الأجناس الأدبية ، وشرح هذه النواحي التي هي مثار المتعة الفنية في الأدب . ولم يقصر رسالة الأدب مع ذلك على مجرد المتعة ، بل جعل له غاية فنية واجتماعية لا يتيسر له اداؤها الا باستيفاء النواحي الفنية . وعماد هذه الرسالة الأدبية هو الخلق الحسن في الفرد والجماعة ، ولهذا كانت الصلة الوثيقة بين الخلق والفن مثار اهتمامه . وله الفضل في الاشادة بشأن الأدب على ذلك الاساس ، معارضا بذلك استاذه : افلاطون، ولذا كان الشعر عند ارسطو اكثر فلسفة واعلى مرتبة من التاريخ .

وقد راينا كيف عني ارسطو بتدعيم آرائه ونظرياته ، فلم يلق بها نظريات مجردة ، بل ذكر لها امثلة تشهد بسعة اطلاعه وتبحره في الأدب اليوناني السابق والمعاصر له . وكان ارسطو على علم بأن مثل هذه الآراء في النقد لا تخلق الشاعر او الكاتب ، ولكنه قصد الى جلاء الحجة في رسالة الأدب ، والى مساعدة القراء والنقاد على الوقوف على مزايا العمل الأدبي او نقائصه .

حقا لم يعالج ارسطو كل الاجناس الأدبية ، فلم يتحدث عن القصة مثلا ، وقد عالج النثر في كتاب الخطابة ، ولكنه لم يأت فيه بنظريات عامة تشبه تلك التي ساقها في الشعر . وكان جل همه في الخطابة مقصورا على الخطيب ووسائل الخطابة وانواعها ، على الرغم من أن كثيرا من آرائه في الخطابة ووسائلها ينطبق على الشعر وعلى الكلام جملة . وقد اورد في

---

(١) هذه هي الجمل الاخيرة من الكتاب الثالث من الخطابة لارسطو ، وبها ختم الكتاب .

الخطابة وجوه البلاغة في الكلام ، وعني بشرحها وايراد امثلة لها ، وهي وجوه لا تغني كثيرا في النقد ، بل هي ذات قيمة ثانوية ، وليست ذات قيمة جوهرية للأسلوب ، ولا تفيد كثيرا في النهوض بالأدب واسلوب القول فيه ، وقد كانت العناية بها ـ في العصور الوسطى في أوروبا ، ثم في العصر الكلاسيكي ـ مدعاة الجمود في الأسلوب والنقد معا (١) .

ولا شك ان للأدب اليوناني ، وما كان يسوده من اعتبارات وقيم ، اثرا كبيرا في نظريات ارسطو . فهو الذي جعله ، مثلا ، ينزل الشعر مكانة اسمى كثيرا من النثر . فلم يفترض ارسطو ان النثر قد يقوم برسالة خاصة في القصة مثلا ومكانة القصة في الأدب الحديث أعظم من سواها من الأجناس الأدبية ، ولم يشر ارسطو اليها مجرد اشارة . والأدب اليوناني هو الذي جعله كذلك يعلي من شأن المسرحية والملحمة ، ويفاضل بين المأساة والملهاة وينتهي الى تفضيل المأساة ، مخالفا أستاذه افلاطون الذي فضل عليها الملحمة . ولم يحظ الشعر الوجداني بعامة بمكانة ما في دراسة ارسطو للشعر . وذلك انه في جملته يعبر في الأدب عن آراء ومشاعر فردية ، على حين الشعر الموضوعي في المسرحية والملحمة يتناولها قضايا عامة كلية ، وهي التي يتيسر بها للشاعر التوجيهي الاجتماعي واقرار المعاني العامة ، واثارة العواطف الانسانية ذات الأثر الشامل (٢) .

وعناية ارسطو بالخطابة ، وعلاجه لمسائل النثر في ظل الاعتبارات الخطابية ، اثر من آثار عصره ايضا . فقد كانت عناية السوفسطائيين بالخطابة بالغة المدى ، فأفاد ارسطو منهم . وحاول ذلك ان يضع اسسا أقوى تصلح ما يفسدون ، وتقوم ما يشوهون . وله في ذلك أصالة وفضل لا ينكرهما عليه أحد .

---

(١) وهذا ما ثار عليه الرومانتيكيون وانكره النقد الحديث ، انظر مثلا كتابي : الرومانتيكية ، الباب الاخير ، وساشرح هذا مفصلا في كتابي : ـ « علم الاسلوب » او البلاغة الحديثة .

(٢) انظر صفحات ٤٥ ـ ٤٨ من هذا الكتاب ، ولكن الرومانتيكيين ـ مثلا ـ يزخر شعرهم الوجداني بهذه المعاني الكلية ، انظر امثلة منها في كتابنا : الرومانتيكية ، الباب الثالث ، وهو ما لا تكاد نجد له نظيرا في الشعر الوجداني في الآداب القديمة .

وقد كشف هذا العبقري عن صلة الفن بالطبيعة في نظريته في المحاكاة (١) . وعلى اصدق ما قيل في النقد القديم ، ولا تزال ذات قيمة كبيرة في النقد الحديث . وقد سبق ان بينا ان ارسطو لم يقصد فيها الى ان يكون الفن انعكاسا للطبيعة ، كما تنعكس الأشياء في المرآة ، اذ لو كان كذلك لكان الشاعر سلبيا في شعره ، وهو ما لم يدر بخلد أرسطو . لان المحاكاة — كما يرى ارسطو —ليست وصفا للواقع ، لكنها وصف لما يمكن ان يكون . وليس موضوعها ما يراه المرء ، ولكن موضوعها هو الممكن في ذاته ، على حسب ما عليه الناس او ما يمكن أن يكونوا عليه . وهذا خير ما قيل في فلسفة الأدب وصلته بالقضايا العامة والعالمية . وقد ركز ارسطو آراءه الفنية الباقية ، وقضاياه الصائبة ، متخذا المحاكاة محورا لها ، كما سبق ان شرحنا (٢) .

هذا الى عبقريته في الحديث في نظرية « الوحدة العضوية (٣) » ، والحدث ، وانواعه ، وطبيعة الحكاية او الخرافة التي هي اساس العمل الفني (٤) ، والرسالة الخلقية للأدب والشعر بخاصة (٥) ، مما كان له ابلغ الأثر في عصر النهضة وفي العصر الكلاسيكي في اوربا . ولا يزال حديثه فيها ذا قيمة ، أو موضع جدال في الآداب العالمية الحديثة (٦) .

ولا شك ان كتاب « فن الشعر » لأرسطو اعمق في نظراته ، واوسع في آفاقه من كتاب « الخطابة » ، ولكن الكتاب الثاني كان له حظ أوفر من الاول في الآداب الاوروبية حتى عصر النهضة . وفي تلك القرون الطويلة ظل كتاب « فن الشعر » مجهولا ، أو يكاد ، فكانت آراء قليلة مما قالها ارسطو في ذلك الكتاب تتناقل شفويا وعن طريق الرواية على يد النحويين ونقاد الأدب في العصر الروماني وما تلاه من العصور حتى القرن العاشر

---

(١) انظر صفحات ٤٠ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) انظر : George Saintsbury ; A History of Criticism and Literary Taste in Europe vol. I, London, 1922 p. 48-59.

(٣) انظر صفحات ٤٣ وما يليها من هذا الكتاب .

(٤) ص ٤٠ ، ٦١ — ٦٦ من هذا الكتاب .

(٥) ص ٥٩ وما يليها ، ٦٨ وما يليها من هذا الكتاب .

(٦) سنزيد هذا وضوحا في الباب الثالث من هذا الكتاب .

الميلادي ، حين ترجمت إلى اللاتينية الترجمة العربية لكتاب فن الشعر ، فلم تنتج اثرا يذكر ، لانها كانت محرفة ومحورة عن الأصل ، فلم تكشف عن الآراء الحقيقية لأرسطو في الشعر واجناسه ورسالته الخلقية والاجتماعية .

ومنذ أوائل القرن السادس عشر . ظهرت الترجمات الاولى لكتاب « فن الشعر » عن الأصل اليوناني . وبدا الكتاب ينتج أثره الحميد في الآداب الأوربية . فكثر شراحه من الايطاليين والفرنسيين كثرة تجعل المقام هنا ضيقا عن سرد أسمائهم وبيان آرائهم (١) . وكان من ثمراته ظهور الكلاسيكية التي اقتدت بأرسطو في كل ما قال ، بعد شرحه وتأويله على نحو بعدت به أحيانا بعدا كبيرا من آراء ارسطو الأصلية ، وحتى انجلترا التي تأخر فيها ظهور المذهب الكلاسيكي بالنسبة لايطاليا وفرنسا ، تأثرت تأثيرا عميقا بكتاب « فن الشعر » . فقد ترامت آثار هذا الكتاب الى مارلو Marlowe (١٥٦٣ — ١٥٩٣) ، والى سبنسر Spenser (١٥٥٢ — ١٥٩٩) وشكسبير (١٥٦٤ — ١٦١٦) — وكثير من كتاب انجلترا منذ عصر اليصابات يذكرون كتاب « فن الشعر » ويرون فيه الحجة التي لا تدفع ، مثل سيدني Sidney (١٥٥٤ — ١٥٨٦) ، وبن جونسون Ben Jenson المتوفى عام ١٦٣٧ ، ثم ملتن Milton (١٦٠٨ — ١٦٧٤) . ولا زال هذا الكتاب القيم يؤثر في النقد الحديث ولا زالت الآراء الفذة التي ادلى بها مؤلفه العبقري موضع المناقشة حتى عصرنا (٢) .

اما كتاب ارسطو : « الخطابة » ، فقد كان حظه في التأثير اوسع من أثر « فن الشعر » . ذلك أن العصور الاوربية الوسطى عرفته . وعليه اعتمد النحويون والبلاغيون حتى أواخر العصر الكلاسيكي . ولكن كان تأثيره مشئوم العاقبة ، اذ اتى بعد ارسطو من شغل بالاصطلاحات البلاغية عن روح البلاغة ، وأعمتهم الوسائل عن الغاية ، فجروا وراء الألفاظ والتعبيرات ، حتى جمدت البلاغة ، وفقد الادراك العام للغة وفنونها ،

---

(١) سنتعرض لهذا بشيء من التطويل في كتابنا : « الكلاسيكية » .

(٢) انظر مقدمة هاردي Hardy لترجمته الفرنسية لكتاب فن الشعر لارسطو ص ٢٢ — ٢٣ ، ٢٦ — ٢٧ وكذا :

Harvey, The Orford Componion, p. 47 — R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique en France Chap. IV.

وضعفت وسائل نقد الأسلوب في خصائصه الفنية الحقيقية وأهدافه العامة، وظلت الحال كذلك حتى الثورة الرومانتيكية والعصر الحديث (١) . ولم يكن ارسطو مسئولا في شيء عن هذا الجمود ، اذ كان أفقه أرحب ، وادراكه أوسع من جميع من ساروا على منواله في كتاب « الخطابة » .

اما العرب فقد عرفوا كتاب « فن الشعر » وكتاب « الخطابة » قبل ان تعرفهما أوربا بزمن طويل . فقد نقلهما الى العربية اسحق بن حنين المتوفي سنة ٢٩٨ هـ ، كما يفهم من كتاب الفهرست لابن النديم . ويذكر ابن النديم كذلك ان الكندي قد اختصر كتاب فن الشعر ، وان كان مختصر الكندي هذا لم يصل الينا . والكندي توفي على الارجح عام ٢٥٢ هـ ، اي قبل حنين بن اسحق ، مما يدل على أن كتاب فن الشعر كان معروفا عند العرب قبل حنين (٢) .

ويفهم من كلام الجاحظ ان ارسطو كان قد ترجم في عصر الجاحظ وقبيل عصره ، (عاش الجاحظ من ١٥٠ الى ٢٥٥ هـ) ، اذ يذكر الجاحظ ان هؤلاء المترجمين لم يستطيعوا نقل ما ترجموه الى العربية في دقائقه ، ثم يذكر أسماء بعض هؤلاء المترجمين ، يقول الجاحظ : « ان الترجمان لا يؤدي أبدا ما قال الحكيم على خصائص معانيه ، وحقائق مذهبه ، ودقائق اختصاراته ، وخفيات حدوده . ولا يقدر أن يوفيها حقوقها ، ويؤدي الامانة فيها . فهل كان — رحمه الله تعالى — ابن البطريق وابن ناعمة وابو قرة وابن فهر وابن وهيلي وابن المقفع مثل ارسطاطاليس ؟ (٣) . ويستفاد من كلام الجاحظ نفسه أن كتاب فن الشعر لأرسطو كان معروفا له (٤) . وفي موضع آخر يعيب الجاحظ على مترجمي أرسطو من العرب فيقول : « لعله (ارسطو) ان لو وجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة » يعني يشهر به (٥) .

---

(١) قد اشرنا الى شيء من هذا في الفصل الاخير من كتابنا : «الرومانتيكية» وسيكون مجال شرحه واسعا في كتابنا القادم : « علم الاسلوب » .

(٢) راجع الفهرست لابن النديم ، ص ٢٥٠ نشرة فلوجل ، ولا يهمنا هنا الوقوف كثيرا لهذا التحقيق : راجع التراجم العربية القديمة لكتاب فن الشعر في ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي لكتاب فن الشعر لأرسطو ، وكذا مقدمته القيمة ص ٥٠ — ٥٦ .

(٣) انظر الجاحظ (ابو عثمان عمرو بن بحر) : الحيوان ، تحقيق وشرح الاستاذ عبد السلام هارون ، ج ١ ، ص ٧٥ — ٧٦ .

(٤) نفس المرجع ، ص ٧٤ .

(٥) نفس المرجع ، ج ٦ ، ص ١٩ وانظر كذلك ص ١٩ ، ج ٦ ، وص ٥٠ ، ج ٢ .

ولم يكن لكتاب « فن الشعر » اثر يذكر في الادب العربي ونقده ، لان العرب لم يفهموه . ذلك ان ارسطو كتب ذلك الكتاب يعالج فيه الشعر الموضوعي . شعر المسرحيات والملاحم ، وهو ما لم يعرفه الشعر العربي القديم . وهذه حقيقة سبق ان نبهنا اليها في دراستنا هذه (١) . ولذلك ترجم العرب « المأساة » بالمديح ، و « المهزلة » بالهجاء ، مما ضلل في فهم الكتاب ونظرياته .

ولقد تأثر العرب تأثرا بليغا بكتاب الخطابة لأرسطو . وبخاصةبالقسم الخاص بالأسلوب فيه . ولا يبعد أن يكونوا قد تأثروا بكتب السوفسطائيين التي تناولت نفس الموضوع . مما ليس لدينا الآن وسائل لتحقيقه وكان تأثر العرب من هذه الناحية قريبا من تأثر البلاغين من الاوربيين بأرسطو حتى الرومانتيكية . فصرفتهم الاصطلاحات والتعبيرات البلاغية عن الادراك العام للنقد ونظرياته . كما فطن لها ارسطو في كتاب : « فن الشعر » . وكما زخرت بها الآداب الاوربية منذ عصر النهضة حتى الآن . مما لا تكاد نجد له اثرا في النقد العربي القديم كما سنرى ذلك في الباب التالي .

وبهذا كله كان ارسطو اب النقد في الآداب الاوروبية . وفي الأدب العربي كذلك وقد فتح للنقد ميادين فسيحة كانت اخلد اثرا واوسع مدى من فتوحات تلميذه : الاسكندر الاكبر (٢) .

---

(١) انظر ص ٤٥ ـ ٤٧ .

(٢) انظر : G. Seintsbury : op. cit., vol. I, p. 59

الباب الثاني

النقد عند العرب

الفصل الأول

نشأة النقد العربي وخصائصه العامه
مدى تأثره بارسطو ـ عمود الشعر

١ ـ نشأة النقد العربي

طبقا لما اتخذنا لانفسنا من منهج ، ولما عرفنا به النقد الحديث ، لن نعبأ في نشأة النقد العربي بالأحكام العامة التي كان يصدرها الشعراء في القديم بعضهم على بعض مع عدم التعليل لها ، مما يروي بعضه في أسواق الجاهلية اذا افترضنا صحته ، وكثير منه واضح الانتحال . ويلتحق بذلك ما كان يدور في نظير هذه الأسواق الجاهلية في العصر الاسلامي ، كسوق المربد بالبصرة . وكان التحكيم في النقد ـ في هذه الأسواق وفي المربد ونظائرهما ـ قريب الشبه بما كان من التحكيم المسرحي فيالعصور اليونانية القديمة قبل نشوء النقد المنهجي عندهم ، مما سبق أن قومناه من وجهة نظر النقد (١) الحديث ، ولعل خير ما يستدر ثمرات هذا الاتجاه ، ويستخلص منه أقصى غاية له ، هو ما عبر عنه الجاحظ حين نصح الكاتب والشاعر بالاحتكام الى ذوق الصفوة من الجمهور والثقة في ذلك الذوق ، دون ضرورة التماس تعليل فني منه : « فاذا اردت ان تتكلف هذهالصناعة، وتنسب الى هذا الأدب ، فقرضت قصيدة ، او حبرت خطبة ، او ألفت

(١) هذا الكتاب ص ٥ ـ ٧ وواضح اننا لا نؤرخ هنا للنقد العربي ، ولكننا نوضح سماته واتجاهاته العامة ، لكي تكشف عن مصادرها واصالتها ، وبخاصة لكي نقومها في ضوء النقد الحديث .

رسالة ، فاياك ان تدعوك ثقتك بنفسك ، ، او يدعوك عجبك بثمرة عقلك ، الى ان تنتحله وتدعيه ، ولكن اعرضه على العلماء في عرض رسائل او اشعار او خطب ، فان رايت الأسماع تصغي له ، والعيون تحدج اليه ، ورايت من يطلبه ويستحسنه ، فانتحله . فاذا عاودت امثال ذلك مرارا فوجدت الأسماع عنه منصرفة ، والقلوب لاهية ، فخذ في غير هذه الصناعة واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه (١) » .

وعن الحرص على استجادة الجمهور للكلام نشأ التفريق بين من سموهم « اهل الصنعة » من الشعراء منذ الجاهلية ــ وبين اصحاب البديهة والارتجال ــ واولئك يعيدون النظر في شعرهم ليلقى قبولا حسنا : « فكان زهير يسمي كبار قصائده بالحوليات ، لانه يمضي فيها حولا » ، وكان الحطيئة يقول : « خير الشعر الحولي المنقح (٢) ». ويفهم من كلام الجاحظ ــ في هذا الموضع من البيان والتبيين ــ انه يمدح هذا المنحى ، لمكانه التخير والأناة وطول النظر .

على ان بعض المتقدمين من الرواة كانوا يرون غير ذلك ، فيمدحون الاستسلام للخواطر الاولى ، ويذمون طول النظر في الشعر ، ومن هؤلاء الاصمعي على حسب ما يرويه الجاحظ ايضا : « ... كان (الاصمعي) يقول : الخطيئة عبد لشعره : عاب شعره حين وجده كله متخيرا منتخبا مستويا ، لمكان الصنعة والتكلف والقيام عليه (٣) » ، على أن نفهم من التكلف هنا طول الأناة والنظر ، وهو غير التكلف عند المحدثين فيما بعد ، أمثال ابي تمام مثلا ، كما يدل على ذلك نص آخر للجاحظ في التفرقة بين الأمرين (٤) . على ان الجاحظ يعلل لنشأة نزعة الصناعة عند اهل الصنعة بأن المدح او التكسب بالشعر كان من دوافعها الحتمية : « ان من تكسب

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، طبعة وتحقيق الاستاذ عبد السلام هارون ، ج ١ ، ص ٢٠٣ .

(٣) الجاحظ : الطبعة السابقة ، ج ١ ، ص ٢٠٦ .

(٣) الجاحظ : الطبعة السابقة ، ج ١ ، ص ٢٠٦ .

(٤) نفس المرجع : ج ٢ ، ص ٩ .

بشعره ، والتمس به صلات الأشراف والقادة ، لم يجد بدا من صنيع زهير والخطيئة وامثالهما (١) » .

ولعل خير من وصف نزعة الصناعة وصفا ادبيا ــ في وجه البداهة او الارتجال ــ هو الشاعر الأموي : سويد بن كراع ، في هذه الأبيات :

ابيت بأبواب القوافي كأنما ... أصادي بها سربا من الوحش نزعا (٢)
اكالئها حتى اعرس بعد ما ... يكون سحيرا او بعيدا فأهجعا (٣)
عواصي الا ما جعلت امامها ... عصا مربد تغشى نحورا واذرعا (٤)
اهبت بغر الآبدات فراجعت ... طريقا املته القصائد مهيعا (٥)
بعيدة شأو ، لا يكاد يردها ... لها طالب حتى يكل ويظلعا (٦)
اذا خفت أن تروي علي رددتها ... وراء التراقي خشية ان تطلعا (٧)
وجشمني خوف ابن عفان ردها ... فثقفتها حولا حريدا ومربعا (٨)
وقد كان في نفسي عليها زيادة ... فلم ار الا ان اطيع واسمعا (٩)

وفي العصر الأموي ظهر اتجاه نقدي جديد ــ وان يكن بدائيا ــ ولكنه كان فيه ضرب من التعليل الموضوعي ، اساسه تقاليد العرب في اشعارهم

---

(١) نفس المرجع جـ ٢ ، ص ١٣ ــ وابن رشيق : العمدة ص ٨٣ ــ ٨٦ .

(٢) كان من سبب هذا الشعر ان سويدا هجا بني عبدالله بن دارم ، فاستعدوا عليه سعيد بن عثمان بن عفان ، فطلبه ليضربه ويحبسه ، فهرب ولم يزل متواريا حتى كلم فيه ، فآمنه على الا يعاود ، والمعاداة : المداجاة والمخاتلة ، والنزع جمع نازع وهو الغريب .

(٣) اكالئها : اراقبها ، والتعريس : النزول في وجه السحر .

(٤) المربد كمنبر : محبس الابل .

(٥) اهاب بها دعاها . الآبدات : المتوحشات ، عني بها القوافي الشرد .. املته : سلكته ، طريق ممل : مسلوك معلوم . والمهيع : الواسع المنبسط .

(٦) أي لا يكاد يردها طالب لها : يقول هي مطلقة لا يستطاع ردها الا بالجهد . .

(٧) تروي علي : تروي عني . والترقوة : مقدم الحلق في أعلى الصدر حيث يترقى النفس .

(٨) الحريد : التام الكامل .

(٩) الجاحظ : المرجع السابق جـ ٢ ، ص ١٢ ــ ١٣ وابن قتيبة : الشعر والشعراء ص ٨ .

وعاداتهم وحياتهم العاطفية . وهو تابع للعرف اللغوي الذي أثر بخاصه في الموازنات (١) فيما بعد . ولعل أقرب مثل نضربه لذلك هو المجلس الادبي الذي اجتمع فيه عمر بن ابي ربيعة والأحوص بن محمد ، ونصيب ، ثم كثير الذي حكم على عمر — في بعض غزلياته — انه أراد ان يتغزل بحبيبته فتغزل بنفسه . ثم مدح الأحوص في انه سار على التقليد العربي في قصيدة من قصائده حين صور خضوعه لمحبوبته ، ومن هذه القصيدة :

لقد منعت معروفها أم جعفر وانى الى معروفها لفقير

ثم رجع كثير فذم الأحوص حين خرج على تقليد آخر ، هو اصرار الحبيب على دوام العاطفة على الرغم من هجر الحبيبة له ، وهو تقليد عام في الغزل العربي يخرج عليه الأحوص بقوله :

فان تصلي أصلك ، وان تعودي لهجر بعد وصلك لا ابالي

فعلق كثير على البيت السابق متوجها الى الأحوص ، قائلا : اما والله لو كنت من فحول الشعراء لباليت ، هلا قلت كما هذا (وضرب بيده على جنب نصيب) :

بزينب الم قبل أن يرحل الركب وقل : ان تملينا فما ملك القلب

ولكن كثيرا بعد أن مدح نصيبا بما سبق ، عاد فعاب عليه قوله :

أهيم بدعد ما حييت فان امت فواحزنا من ذا يهيم بها بعدي ؟!

لانه فهم من البيت الأخير انه يهتم بمن يشغل مكانه منها من جانب غير كريم (٢) ، على أن هذه النزعة التقليدية ومراعاة الموروث وما قاله

---

(١) سنتحدث عن هذا الاثر في معنى العرف اللغوي وازمة التجديد في النقد العربي القديم في الفصل الخامس من هذا الكتاب .

(٢) المبرد : الكامل ، ج ١ ، ص ٢٣٢ — ٢٣٣ ويروي بعد ذلك انه قد نظر بعض هؤلاء الشعراء لبعض ثم قالوا : قوموا ، فقد استوت الفرقة (بكسر الفاء) — أي اللعبة ، واستواؤها : انقضاؤها . وهذا الذوق العربي في الحياة العاطفية التقليدية سنشرح امتداده وسبب نشاته في حديثنا في جنس الغزل العربي في هذا الباب . وفيه لا يهتم هؤلاء بان الشاعر يصف ما يشعر به ويصدق فيه ، بل يراعون ما ساد من اتجاه في الجاهلية . وباسم ذلك ينقدون مثل قول طرفة بن العبد :

فقل لخيال العامرية ينصرف اليها ، فاني واصل حبل من وصل

الاقدمون هي التي تركت اثرها العميق على عمود الشعر، كما سنبين بعد قليل.

وفي العصر العباسي استجاب الأدب العربي لمطالب مجتمع جديد بسبب اتساع الحضارة الاسلامية ، واتصال العرب بثقافات أخرى ، وتعرفهم على حضارات أمم قديمة من اهمها اليونان والفرس ، ولا يهمنا هنا تفصيل صنوف التجديد هذه فيما يخص الادب ، ولكنا نبين اثرها العام في النقد ، وكيف استجاب ذلك النقد فيها للدوافع الجديدة . ومن نقاد هذه الفترة من كانوا في نفس الوقت من الشعراء ، مثل بشار بن برد الذي عاب غلظة التصوير في قول كثير :

الا انما ليلى عصا خيزرانة إذا لمسوها بالأكف تلين

فقال : « والله لو جعلها عصا مخ او عصا زبد لقد كان جعلها جافية خشنة بعد أن جعلها عصا ، الا قال كما قلت :

اذا قامت لمشيتها تثنت كأن عظامها من خيزران (١) »

وهي ملحوظة دقيقة تتصل بالذوق السليم ودقة التصوير ورهف الحس .

وقام ابو نواس كذلك بدعوته الى الرجوع للطبع لا الى التقليد ، وباستبدال وصف الخمر في مطالع القصائد بوصف الأطلال التي هي غريبة عن بيئة ابي نواس الجديدة . وكان يمكن ان يعد ابو نواس من كبار النقاد في دعوته هذه لولا انه جاذى فيها الاقدمين باستبدال مطلع بمطلع آخر ، على حين لا ضرورة لكليهما ولا صلة له بالقصيدة من وجهة النظر الحديثة ، ولكنه على اية حال صادق في الدعوة الى تصوير الشاعر لما يرى على حسب ما يشعر به ، لا على حسب ما سمع عنه ، في قوله :

صفة الطلول بلاغة القدم واجعل صفاتك لابنة الكرم
تصف الطلول على السماع بها أفذو العيان كأنت في الحكم ؟
واذا وصفت الشيء متبعا لم تخل من خطأ ومن وهم (٢)

على ان اهم الاتجاهات التي وضحت في النقد في العصر العباسي قد ظهر فيها اثر النقد اليوناني قليلا او كثيرا ، في حدود ما استطاع نقاد ال

---

(١) المبرد : الكامل ، جـ ٢ ، ص ٨٠ .
(٢) ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ، ص ٥٨ .

فهمه ، ونمت هذه الاتجاهات فيما بعد ، وكثرت مظاهرها ، مما سنعني ببيان دقائقه في جميع المسائل التي سنعرض لها في النقد العربي في دراستنا له في هذا الفصل . وعلينا الآن ان نذكر امثلة جزئية لتأثر النقد العربي بالنقد اليوناني لنتبعها بالاتجاه النظري العام في هذا التأثر .

فمن ذلك اتجاه المتكلمين الفلسفي ، في مثل صحيفة بشر بن المعتمر – وهو من المعتزلة ، وتوفي عام ٢١٠ هـ – يقول في تلك الصحيفة : « والمعنى ليس يشرف بأن يكون من معاني الخاصة ، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة . وانما مدار الشرف على الصواب واحراز المنفعة مع موافقة الحال ، وما يجب لكل مقام من المقال (١) » . وهذا هو مقتضى الحال الذي تحدث عنه أفلاطون (٢) في محاورة فيدروس ، ثم ارسطو في مواطن كثيرة (٣) .

وخير من يمثل هذا الاتجاه النظري المتأثر تأثرا محمودا بالنقد القديم، هو الجاحظ ، فهو صاحب نظريات نقدية كثيرة سنضعها في مواضعها من هذا الباب . ونشير منها الآن الى ما يمس بنية القصيدة ، في ذكر المعاني المتسقة في الابيات المتجاورة ، مما سماه الجاحظ : « القران » ، فيما يرويه عن رؤية الرجاز ثم يفسره بالتشابه والموافقة ، ويوضحه بروايته لما قاله بعض الشعراء لآخر : « انا اشعر منك . . . لاني اقول البيت واخاه، وانت تقول البيت وابن عمه (٤) .

واعمق من ذلك ان يحذر الجاحظ الشاعر من بناء قصيدته على الحكمة فحسب ، مما نزع شعراء العرب اليه واكثروا منه في العصر العباسي . وذلك أن الحكمة تخل بالبنية العامة للقصيدة : « . . . لو أن شعر صالح بن عبد القدوس . . . كان مفرقا في اشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار ارفع مما هي عليه بطبقات . . . ولكن القصيدة اذا كانت كلها امثالا

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ١٣٥ – ١٣٦ – وسنتحدث كذلك عن صحيفة بشر هذه حين نشرح مسالة اللفظ والمعنى في الفصل الاخير من هذا الباب .

(٢) ص ٣٠ من هذا الكتاب .

(٣) في البراهين الخطابية ، وفي فصل الخطابة ، انظر فهرس المعارف . مقتضى الحال .

(٤) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٢٠٥ – ٢٠٦ .

لـ سر ، ولم تجر مجرى النوادر . ومتى لم يخرج السامع من شيء الى شيء لم يكن لذلك عنده موقع (١) » .

وفي العصر نفسه بدا الفلاسفة من العـرب يترجمون كتب اليونان في النقد ، وبخاصة أرسطو ، واخذ يطلع عليها ـ اما في اصلها او في ترجمتها ـ بعض نقاد العرب ، مما قدمنا الادلة عليه في ختام الباب السابق . والـذي يسترعي الانتباه عناية أولئك الفلاسفة وحدهم بالنقد النظري لأرسطـو ، دون محاولة ممارسته على نحو فعال ، في حين لم يعن النقاد بفلسفة النقد، لان النقد ظل في أذهان العرب منفصلا في جوهره عن الفلسفة ـ على نقيض ما فعل اليونانيون ـ مما ظل اثره في نقدنا العربي حتى العصر الحديث لدى المتخلفين ، وعلى الرغم من ذلك تبدو آثار فلسفية متفرقـة لبعض هـذه النظريات العامة في النقد العربي .

فمن ذلك اتجاه قدامة الى دراسة الأجناس الأدبية تبعا لنظرة ارسطو في النظر الى العمل الأدبي بوصفه كلا ذا وحدة ، في حدود ما فهم قدامة ومن سايروه ، مما سنشرحه ونقومه في الفصول التالية .

على ان الجانب الدقيق الذي يغيب عن نظر الباحث لأول وهلة ، هو فهم نقاد العرب للخيال ومدى تأثرهم فيه باليونان ، وتأثرهم كذلك بنظرية المحاكاة ، ولهذا سنتحدث عن هذا الجانب أولا ، لنشرح بعد ذلك عمـود الشعر وما استتبعه من خصومة بين القدماء والمحدثين .

٢ ـ الخيال عند العرب واثر نظرية المحاكاة

ا ـ لم يستقر الخيال في مفهومه الحديث المثمر ـ وهو انه عمليـة توليد الصورة التي وظيفتها تصوير الحقائق النفسية والأدبية ـ الا منـذ فلاسفة الرومانتيكية والفيلسوف « كانت » ، ولكن النقد القديم كله قبل ذلك ظل أبعد ما يكون من هذا الفهم الحديث (٢) .

---

(١) نفس المرجع ، ص ٢٠٦ .

(٢) سنشرح ذلك الادراك الحديث واثره البعيد المدى في التجديـد في الشعر فـي الثاني من الباب الثالث ، حين نتحدث في صياغة الشعـر . ولعـل مما ساعـد على هـذا الاستقرار في النقد الاوربي توحد الاصـل الاشتقاقي لكلمتـي الخيـال Imagination والصـورة image

وسبق أن راينا ارسطو يقلل من شأن الخيال ، ويرى ضرورة وصاية العقل عليه ، وانه كان يخلط بين الخيال والوهم (١) . وانتقلت الفكرة الى فلاسفة المسلمين اولا ، ثم ظهر اثرها في النقد العربي القـديم . فيرى ابن سينا ان الكلام المخيل هو « الذي ينفعل به المرء انفعالا نفسانيا غير فكري ، وان كان متيقن الكذب (٢) » . ويحذر ابن سينا من الخيـال ، ويسميـه التخيل ، على نحو ما حـذر ارسطـو ، ثم الكلاسيكيون الاوربيون : « وفي حركة تطلب المعارف العليا يستعين الانسان بالعقل الفعال الذي يهديه عـن طريق المنطق والفلسفة ، وبفضل مصدر المعارف الـذي هو مصدر النفس الملكية . وهذا العقل الفعال قدسي » ـ وعند ابن سينا ان هـذا العقـل الفعال يحذر الانسان من رفقته ، اي رفقة القوى الحسية الأخرى ، ومنها التخيل الذي يصفه ابن سينا قائلا : « واما الذي امامك فباهت مهـذار ، يلفق الباطل تلفيقا ، ويختلق الزور اختلاقا ، ويأتيك بأخبار ما لم تزود ، قددرن حقها بالباطل ، وضرب صدقها بالكذب . وانك لمبتلى بانتقاد حتى ذلك من باطله ، والتقاط صدقه من زوره . . . (٣) » .

وينعكس اثر هذا الادراك للخيال في النقد العربي ، فيما سماه عبـد القـاهر التخييل ، او الايهام بالكـذب (٤) . ولهـذا يكون مـن العبث ان نربط بين الخيال والصورة في النقد العربي القديم ، لان كليهما ذو مفهـوم مستقل عن الآخر . والربط بينهما ـ في مفهومهما الحديث ـ لم يوجد الا منذ عهد قريب . اما وجوه البلاغة التي قد تتصل بالصورة في ناحية مـن نواحي مفهومها القاصر ، فلم ترتبط عند أولئك النقاد بالخيال ولا بالصورة، وانما كانت صلتها عندهم وثيقة بالقدر الذي فهموه من نظرية المحاكاة كمـا عرفوها من افلاطون وارسطو .

٢ ـ وقد فهم نقاد العرب من المحاكاة انهـا مرادفـة للمجـاز ، اي التشبيه والاستعارة والكناية (٥) يقول ابن رشد : « والمحاكاة في الأقاويـل

---

(١) هذا الكتاب ص ١١٥ ـ ١١٦ .

(٢) ابن سينا : الشفاء ، الفصل التاسع : في الشعـر مطلقـا واصنـاف الصيـغ الشعرية ، والاشعار اليونانية .

(٣) ابن سينا : رسالة حي بن يقظان في : « رسالة القدر » طبعـة ليـدن ١٨٩٩ ، ومعها شرح وترجمة بالفرنسية .

(٤) سنشرح ذلك ونقومه في الفصل الرابع من هذا الباب في اهداف النقد العربي.

(٥) تراجع الصفحات الاولى من ترجمة متى بـن يونس لكتـاب ارسطوطاليس فـي الشعراء ، وكذلك الفصل التاسع منه .

الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء : من قبل النغم المتفقة ، ومن قبل الوزن ، ومن قبل التشبيه نفسه . وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه ، مثل وجود النغم في المزامير ، والوزن في الرقص ، والمحاكاة في اللفظ ... وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها ، مثلما يوجد عندنا في النوع الذي يسمى الموشحات والأزجال . وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان (العربي) أهل هذه الجزيرة (الأندلس) (١) » .

وواضح اننا اذا فهمنا أن المحاكاة قد توافرت في الموشحات والأزجال، فاننا بذلك نكون قد قوضنا النظرية اليونانية من أساسها .

ويتراءى لدى فلاسفة العرب ايضا مفهوم للمحاكاة اقرب الى راي افلاطون الذي عرفناه من قبل (٢) . وذلك في قول ابي سليمان المنطقي فيما يحكيه ابو حيان التوحيدي : « وقد علمنا ان الصناعة (الفنية) تحكي الطبيعة ، وتروم اللحاق بها والقرب منها ، على سقوطها دونها ... وهذا رأي صحيح وقول مشروح ، وانما حكتها ، وتبعت رسمها ، وقصت اثرها، لانحطاط رتبتها عنها (٣) » .

ويدل مثل هذا القول على ادراك الصلة العامة بين الصناعة الفنية والطبيعة ، وان الطبيعة بمثابة نموذج عام يحاول الفن ان يحاكيه ، ولكنه يقصر عن محاكاته (لانه يقف عند ظواهر الطبيعة كما راى افلاطون) — على ان هذا القول لم يرتبط لدى صاحبه بتعليقات ذات قيمة في صلته بالشعر او الفن . والنص السابق واضح الدلالة على انه مأثور عن الاقدمين .

ومن بين نقاد العرب من يصف قدرة الانسان على المحاكاة ، متأثرا كذلك بما اثر عن الأقدمين . ونقصد به الجاحظ في قوله : « ولذلك زعمت الأوائل أن الانسان انما قيل له : العالم الصغير سليل العالم الكبير ، لانه يصور بيديه كل صورة ، ويحكي بفمه كل حكاية ... وانما تهيأ وامكن

---

(١) ابو الوليد بن رشد : تلخيص كتاب ارسطوطاليس في الشعر ، في : فن الشعر، ترجمة الدكتور عبد الرحمن بدوي ، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد — ص ٢٠٣ — وانظر كذلك منه صفحات ١٩٦ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٥ — ٢١٦ ، ٢٢٢ — ٢٢٣ ، ٢٤٨ .

(٢) ص ٢٢ — ٢٧ من هذا الكتاب .

(٣) ابو حيان التوحيدي : المقابسات ، المقابسة التاسعة عشرة ، طبعة القاهرة ١٣٤٧ هـ — ١٩٢٩ م ، ص ١٦٣ .

الحاكية لجميع مخارج الأمم ، لما أعطى الله الانسان من الاستطاعة والتمكين، وحين فضله على جميع الحيوان بالنطق والعقل والاستقامة (١) » . وكلام الجاحظ دائر في جملته حول ما نص عليه أرسطو من أن الانسان اقدر الحيوانات على المحاكاة ، ولكن أرسطو يربط ذلك بنشأة الشعر ونموه (٢) ، على حين يستطرد الجاحظ من قوله الى تقرير ان الانسان يحاكي مختلف الناس والحيوان (٣) .

ولا شك ان لغلبة الشعر الغنائي على الأدب العربي أثرا في عجز نقاد العرب عن الافادة من نظرية المحاكاة على نحو ما أفاده أفلاطون او ارسطو (٤) .

على أنا نظلم النقد العربي اذا وقفنا في بيان تأثره بنظرية المحاكاة عند هذا الحد . فقد انتقلت فكرة ـ قيمة ـ من الأفكار التي أدلى بها ارسطو في نظرية المحاكاة الى النقد العربي ، فأثرت فيه تأثيرا خصبا متنوعا : وهذه الفكرة تدور حول صلة الشعر بالفنون الأخرى .

وقد ناظر أرسطو بين الشعر والفنون الأخرى ليقرر أنها جميعا انما تصور جوهر الاشياء لا مظاهرها ، يرد بذلك على أستاذه أفلاطون (٥)

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، جـ ١ ، ص ٧٠ .

(٢) ص ٤٨ من هذا الكتاب .

(٣) يقول الجاحظ : « ... انا نجد الحاكية من الناس يحكي الفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئا ... ونجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه ، لا تكاد تجد من الف اعمى واحدا يجمع ذلك كله ، فكانه قد جمع جميع طرف حركات العميان في أعمى واحد . ولقد كان ابو دبوبة الزنجي مولى آل زياد ، يقف بباب الكوخ بحضرة المكارين ، فينهق ، فلا يبقى حمار مريض ولا هرم حسير ، ولا متعب بهير الا نهق . وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة ، فلا تنبعث لذلك ، ولا يتحرك منك متحرك ، حتى كان ابا دبوبة يحركه . وقد كان جمع جميع الصور التي تجمع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد . وكذلك كان في نباح الكلاب ... » (المرجع السابق للجاحظ ، ص ٦٩ ـ ٧٠) .

(٤) ولهذا السبب نفسه انحدرت دراسة الاجناس الادبية الى ملحوظات جزئية ، كما سنرى في الفصل التالي . ولنفس السبب لم يعن نقاد العرب بدراسة بعض أجناس ادبية عربية كان يمكن أن تقوم مقام القصة في الآداب الاخرى ، كالمقامة . وقد تحدث الجاحظ عن القصاص (البيان جـ ١ ، ص ٩٣ ، ٣٦٧) ولكنه لم يذكر شيئا يعتد به في النقد . هذا على الرغم من ان الادب القصصي العربي هو الذي ترك اثره العميق في الآداب العالمية كما بينا في كتابنا : الادب المقارن ، وكما سنشير الى شيء منه في الفصل الثالث من الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٥) هذا الكتاب ، ص ٤٣ ـ ٤٥ .

ويتراءى اثر الفكرة السابقة في الترجمة العربية لفن الشعر لارسطو. فمثلا يذكر متى بن يونس أن الناس يشبهون (يحاكون) بألوان وأشكال كثيرة . ومنهم من يشبهون بالأصوات ، وكذلك بالحركات (واضح أن ذلك في الرسم والموسيقى والرقص على ما قال ارسطو) ، كما يشبهون بالكلام الموزون فيالشعر (١) ، ويقول ابن رشد : « وكذلك الحال في الصنائع المحاكية لصناعة الشعر التي هي الضرب بالعيدان ، والزمر والرقص – اعني أنها معدة بالطبع لهذين الغرضين » ، ثم يذكر بعد ذلك ان « الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضا بالألوان والأشكال (في الفنون التصويرية) ، والأصوات (في الموسيقى) (٢) » .

ولم يرسخ من ذلك لدى أذهان نقاد العرب القدامى سوى عقد الصلة بين الشعراء والفنون التصويرية، اذ كانت صلةالشعر بالرقص او الموسيقى بعيدة عن الاستقرار في أذهانهم ، على حسب ما الفوا في بيئتهم ، على ان الفنون التصويرية كانت تنصرف في كلام هؤلاء النقاد الى الفنون النفعية لا الفنون الجميلة ، فكان يقصد بها النقش والتصوير ، في مثل فن النجارة وفن النقش .

ولا بد أن نشير الى صدى هذا التنظيم بين الشعر والفنون في نقد ثلاثة من كبار نقاد العرب ، افاد كل منهم فيه على نحو مخالف للآخر .

فالجاحظ يرجح الصياغة على المعاني ، محتجا بأن الشعر : « صياغة، وضرب من النسج ، وجنس من التصوير (٣) » .

ويفيد من الفكرة نفسها قدامة بن جعفر في قضية التزام الشاعر بالصدق ، او عدم التناقض ، فيرى ان الشعر لا يقاس بما فيه نبل من الفكر ، او يصدق مضمونه بل بما يحتويه من صنعة ، لانه انما يحكم عليه بصورته ، كما ان النجار لا يعاب صنعه برداءة الخشب فيذاته، بل بصناعته فيه ، لان الشعر شأنه شأن الصياغة والتصوير والنقش . ويستشهد قدامة بما روي عن الأصمعي انه سئل : من اشعر الناس ؟ فأجاب : « من

---

(١) ترجمة متى بن يونس ، في مرجع الدكتور عبد الرحمن بدوي السابق الذكر ص ٨٥ – ٨٦ .

(٢) المرجع السابق ٢٠١ – ٢٠٣

(٣) الجاحظ : الحيوان ، ج ٣ ، ص ١٣٢ – وقد اثر بذلك في عبد القاهر ، كما سنشرحه بالتفصيل في فصل اللفظ والمعنى عند العرب .

يأتي الى المعنى الخسيس فيجعله بلفظه كبيرا ، او الى النبير ، فيجعله بلفظه خسيسا » . ثم يسند الى بعض قدماء اليونان القول بأن « احسن الشعر اكذبه (١) » ، بل قد يسنده لأرسطو نفسه (٢) . وهو ما لا أساس له من الصحة ، وقد يكون له مصدر غير محدد لدى بعض السوفسطائيين الذين اطلع على آرائهم .

وخير من افاد ربط الشعر بالفنون هو عبد القاهر الجرجاني ، في نظريته في « النظم » حين قرر أن سبيل المعنى سبيل ما يقع فيه التصوير والصياغة ، وان الصياغة متوحدة مع المعنى ، حتى انه لا يمكن أن يوجد جملتان مترادفتان في الدلالة لان اي تغيير في التركيب يتبعه تغير في الصورة. وقد تطرق من ذلك الى وجوه حسن الصورة في اتساق الكلام . وعنده أن الفرق كبير بين جمل لا تؤلف صورة لانه لا يجمعها سلك في التصوير، وجمل اخرى جيدة لانها تؤلف « هيئة » او « صورة » . ولم يتعمق أحد من نقاد العرب القدامى ما تعمقه عبد القاهر في فهم الصورة وصلتها بالتعبير ، معتمدا في كل ذلك اساسا على فكرته في عقد الصلة بين الشعر والفنون النفعية وطرق النقش والتصوير (٣) .

وكما تراءى التجديد الخصب في بعض النواحي النظرية السابقة المتأثرة على نحو رشيد بالتراث العالمي في النقد ، بدا الى جانب ذلك الاتجاه التقليدي المحافظ في حديث نقاد العرب في عمود الشعر .

يقصد به نقاد العرب وجوه صياغةالشعر كما استنتجوها منالقصائد الجاهلية وعصر صدر الاسلام والعصر الأموي .

٣ ـ عمود الشعر

ومنهج نقاد العرب فيها يختلف اختلافا جوهريا عن منهج أرسطو . فقد رأيناه يتبع آثار الأدب اليوناني ليستخلص منها الاتجاهات القويمة والعناصر الناضجة التي يجب الابقاء عليها دون غيرها ، وباسمها عاب أرسطو كبار شعراء اليونان ، وباسمها كذلك مدح بعض الشعراء الأدنين

---

(١) قدامة : نقد الشعر ، ص ١٠١ .

(٢) نقد النثر المنسوب الى قدامة ، ص ٩٠ .

(٣) وستتضح مكانة عبد القاهر العالمية في نظرياته النقدية ـ الى جانب تأثره الرشيد ـ في الفصل الاخير من هذا الباب .

مكانة ، حين رآهم يحيدون في بعض نواحي نتاجهم الأدبـي . ولكن نقـاد العرب كانوا في عمود الشعر أسارى التقاليد لما ورثوا من تراث شعري .

وما قاله العرب في عمود الشعر منه ما يرجع الـى اللفظ مـن حيث جرسه ومعناه في موضعه من البيت ، ومنه وما يتعلق بمفهوم المعنى الجزئي في تأليف القصيدة ، ثم منه ما يخص تصوير المعاني الجزئية وصلتها بعضها ببعض في بنية القصيدة .

اما اللفظ ، فيتطلبون فيه الجزالة ، والاستقامة، والمشاكلة للمعنى ، وشدة اقتضائه القافيـة .

وما تطلبوه في مفهوم المعنى الجزئي هـو شرف المعنى ، وصحتـه ، والاصابة في الوصف .

واما ما يخص تصوير المعاني الجزئية في البنية العامة للقصيدة فهـو المقاربة في التشبيه ، ومناسبة المستعار منـه للمستعار له ، ثم التحـام اجزاء النظم والتئامها (١) . ولنشرح ذلك مع التعليق عليه في ايجاز .

وجزالة اللفظ تتوافر له اذا لم يكن غـريبا ولا سوقيا مبتـذلا (٢) . ومعياره أن يكون بحيث تعـرفه العامـة اذا سمعتـه ، ولا تستعملـه في محاوراتها (٣) . والأمثلة كثيرة نقتصر منها على قول الحطيئة

يسوسون احلاما بعيـدا اناتهـا وان غضبوا جاء الحفيظه والجد
اقلـوا عليهـم ـ لا ابا لأبيكم ـ من اللوم، أو سدوا المكان الذي سدوا
اولئك قوم ان بنوا احسنوا البنى وان عاهدوا اوفوا وان عقدوا اشدوا

وبهذه القاعدة عابوا كثيرا من شعر المحـدثين . وفي هـذه القاعـدة تكتسب الألفاظ نبلا يشبه النبل الطبقي . وفيها اغفال لموقـع اللفظ مـن الجملة . مما انتبه اليه امثال عبد القاهر . على ان استقراء الشعر العربي استقراء سليما يكذب هذه القاعدة .

واستقامة اللفظ : تكون من ناحية الجـرس ، او الدلالـة ، او التجانس مع قرائنه من الألفاظ

---

(١) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، ص ..

(٢) ابو هلال العسكري : الصناعتين ، ص ٤٩ .

(٣) القلقشندي : صبح الأعشى ، طبعة دار الكتب ، جـ ٢ ، ص ٢٠٦ .

(٤) المبرد : الكامل ، جـ ١ ، ص ٣٤٩ .

فمن ناحية الجرس يكون اللفظ مستقيما بسلامته من تنافر الحروف (١) . وذلك مقياس نسبي ، يجب ان تراعى فيه اللهجات والأذواق المختلفة . على أن الخطأ هنا أن اللفظة الثقيلة قد تملح في موضعها اذا اوحت بمعناها المراد في ذلك الوضع .

ومن ناحية الدلالة يكون اللفظ مستقيما اذا لم يجاف الشاعر في استعماله أصل وضعه اللغوي . ولهذا السبب عابوا قول البحتري :

تشق عليه الريح كل عشية جيوب الغمام ، بين بكر وأيم

فالأيم التي لا زوج لها سواء سبق لها الزواج ام لا (٢) . فالمقابلة بينها وبين البكر غير مستقيمة . وهذه قاعدة سليمة لا غبار عليها .

كذلك يكون اللفظ مستقيما اذا تجانس مع قرائنه من الالفاظ ، ولذا اخذوا على مسلم بن الوليد قوله :

فاذهب كما ذهبت غوادي مزنة يثني عليها السهل والأوعار

فكان الاولى ان يقول : السهل والوعر ، او السهول والأوعار ، ليكون البناء اللفظي واحدا ، بالتثنية أو الجمع، على ان مجال التأويل هنا واسع، فالسهل في مستوى واحد ، على حين الأوعار مختلفة . ثم ان اطلاق القول بذلك يكذبه الاستقراء الصحيح للشعر العربي والنثر كذلك .

ومشاكلة اللفظ المعنى : تكون اذا وقع اللفظ موقعه لا يزيد على معناه او ينقص عنه ، ولذا اخذوا على الأعشى استخدامه كلمة : الرجل ، مكان : الانسان ، في قوله :

استأثر الله بالوفاء بالعدل وولى الملامة الرجلا(٣)

لان الملامة تتجه للانسان امراة كان أم رجلا ، ولا تخص الرجل وحده .

ويتبع الاعتبار الأخير أن تقع الكلمة موقعها في القافية ، كأنها الشيء الموعود المنتظر ، وبهذا يمدح بيت الحطيئة :

---

(١) القلقشندي : صبح الاعشى ، ج ٢ ، ص ٢٤٥ - ٢٤٨ .

(٢) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص ٧٣ .

(٣) المرزباني (ابو عبيد الله بن محمد بن عمران) : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ١٩٣٢ م ، ص ٩١ .

أو خطأ على حسب العرف السائد ، ولذا يعيب الآمدي على البحتري قولــه :

نصرت لها الشوق اللجوج بأدمــع تلاحقن في أعقاب وصل تصرما (١)

وذلك ان الآمدي يرى أن الشوق يشفيه البكــاء ولا يزيد منــه ، او مخالفة العرف اللغوي ، كقول ابي تمام :

اذا ما رحى دارت أدرّت سماحة رحى كل انجاز على كل موعــد

اذا جعل انجاز الوعد بمثابة طحنه بالرحى ، وهو قضاء عليه ، ذلك – في العرف اللغوي – لا يكون الا للاخلاف (٢) .

والاصابة في الوصف : أن يذكر المعاني العامة التي هي الصق بمثال الموصوف من حيث هو مثال ، فيجتنب المجهــول والخاص مــن المعــاني والصفات . فزهير مثلا كان مصيبا ، لا لانه مــدح هرم بن سنان بصفاتــه الخاصة ، بل لانه مدحه بالصفات العامة للرجل الكريم من حيث انه مثال كريم . ولذا يروون عن عمر رضي الله عنه انه قال عنه : « كان لا يمــدح الرجل الا بما يكون في الرجال (٣) » .

والأمور الخاصة بتصوير المعاني الجزئية منها المقاربة في التشبيــه ، واصدقه « ما لا ينتقض عند العكس » ، كتشبيه الورد بالخد والخد بالورد، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما كـي يبين وجه التشبيه بلا كلفة ، الا أن يكون المراد من التشبيه أشهر صفــات المشبه به وأملكها له ، لانه حينئذ يدل على نفسه ، ويحميه من الغمــوض والالتباس (٤) » .

---

(١) الآمدي : الموازنة ص ٣٣ – ٣٤ ، وجهة نظر الآمدي – في ان الشوق يشفي من البكاء – صحيحه ، ولكن من ناحية نتيجة البكاء ، اما أثناء الانفعال بالشوق فان ذلك الشوق يهيج البكاء ، وفي هذه الحال يكون في البكاء اشتداد للانفعال واهاجة له . وانمــا قــاس الآمدي بذلك القياس ، لان المعهود في الشعر الجاهلي ان يذكروا البكاء شوقا ، نظرا لما ينتج عنه من شفاء النفس به عقب البكاء ، كما في قول امرىء القيس في معلقته :

وان شفائي عبــرة مهراقــة فهل عند رسم دارس من معول ؟

وهذا جانب تقليدي محض .

(٢) الآمدي : الموازنة ص ٢٠٤ – ٢٠٥ ، ولنا الى هذا عــودة في بيــان أثر العــرف اللغوي في التجديد عند العرب في الفصل الرابع من هذا الباب .

(٣) انظر وصية ابي تمام للبحتري في (ابو اسحق الحصري القيرواني : زهر الآداب، ج ١ ، ص ١٠١ طبعة القاهرة ١٩٢٥) .

(٤) المرزوقي في شرح ديوان الحماسة ، الطبعة السابقــة ، ص ٩ – وانظر كذلــك ص ١٢٨ – ١٣٠ من هذا الكتاب وهامشها لتعرف آراء ارسطــو ووجــوه حسن التشبيــه والاستعارة عنده ، اذ انه يزيد – على ما ذكر هنا – التمثيل والتضاد والحركة ، وقد فطــن الى التمثيل عبد القادر الجرجاني ، انظر نفس الموضع من هذا الكتاب .

هم القـوم الـذين اذا المـت — من الأيـام مظلمـة اضاءوا

فالاضاءة يتطلبها ظلام الأيام وما استجد فيها من احداث مدلهمة(١).

ويحمدون في المعنى أن يكون شريفا . وشرف المعنى ان يقصد الشاعر فيه الى الاغراب ، واختيار الصفات المثلى اذا وصف او مدح ، لا يبـالي في ذلك بالواقع . فاذا وصف فرسا وجب ان يكون الفـرس (٢) كريمـا ، واذا تغزل ذكر من احوال محبوبه ما يمتدحه ذو الوجه الذي برح به الحب(٣)، واذا مدح فعليه أن يذكر ما يدل على شرف المقام ابداعا واغرابا ، لا مراعاة لصدق الموقف ولصفات ممدوحة كما يراه (٤) .

ويعنون بصحة المعنى الا يقع خطأ تاريخي ، كقول زهير :

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم — كأحمر عاد ، ثم ترضع فتفطم(٥)

---

(١) ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ١٢٨ ، ونكرر هنا اننا نريد اجمـال القول في شرح ما ذكر نقاد العرب القدامى ، وسنعرض بعد ذلك ـ في فصل اللفظ والمعنى ، وفي فصل اجناس الشعر ـ للتفصيل والمقارنة .

(٢) ولذا عابوا امرا القيس في وصفه لخيل البريد وانها بليدة كما سنذكر في الفصل التالي ، كما عابوه في قوله :

واركب في الروع خيفانـة — كسا وجههـا سعف منتشر

لانه شبه شعر الناصية بسعف النخلة ، والشعر اذا غطى العين لم يكن الفرس كريما، وذلك هو الغمم ، ويحمد في نواصي الخيل ان يكون شعرها غير مفرط في الكثرة او القلة ، لان الفرس لا يكون بذلك كريما . فامرؤ القيس مخطىء في نظر هؤلاء النقاد وان كان صادقا في الواقع ، (الآمدي : الموازنة ، ص ٢٩) .

(٣) اي انه لا يصف ما يجد هو من حالته الخاصة ، بل يصف ما يشهـد بانـه بلـغ غاية الوجد (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٤٤) .

(٤) انظر امثلة لذلك في عبد العزيز الجرجاني : الوساطـة بين المتنبي وخصومـه ، ص ٣٨٣ ـ ٣٨٤ ـ ابو هلال العسكري : الصناعتين ص ٢٧٤ ، وقدامـة يقصر المـديح على الفضائل النفسية من عقل وشجاعة وعدل وعفة ، على الا يتجاوز ما هو من صفـات ممدوحـه على حسب مكانته : (قدامة بن جعفر : نقد الشعـر ، ص ٤٣ ، ١١٠ ـ ١١١) ولنـا الـى ذلك عودة في هذا الباب ببيان مصادر ذلك وقيمته ، وانما يعنينا الآن شرح ما قالوه في معنى عمـود الشعـر .

(٥) لان المشئوم هو قدار احمر ثمود لا عاد (المرزباني : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء ، ص ٤٥) . وهذا خطأ جزئي يجب ان ينطبق عليه ما قاله ارسطو (ص ٨٣ ـ ٨٤ من هذا الكتاب) .

ثم مناسبة المستعار منه للمستعار له على حسب عرف اللغة في جازها ، ولذا عيب على ابي نواس قوله :

بح صوت المال مما منك يشكو ويبوح

يريد ان المال يتظلم من اهانته وتمزيقه بالاعطاء لكرم صاحبه ، والاستعارة قبيحة لانه لا صلة بين المال والانسان (١) .

ثم التحام اجزاء النظم والتئامها : ويقصدون بذلك الى الانتقال من كل جزء من اجزاء القصيدة التقليدية الى الجزء الآخر على نحو جيد ، على حسب ما جرت به تقاليد القصيدة العربية منذ الجاهلية ، على الرغم من ان هذه الأجزاء ــ بما تشتمل عليه من وقوف على الأطلال وذكر الديار والحبيب والرحلة الى المحب ثم المدح ــ لا صلة في الواقع بينها ، ولا يمكن ان تتكون منها وحدة عضوية . وانما يريدون وصل هذه الأجزاء وكفى . على ان اجادة هذا الوصل ــ وهو ما يسمونه : حسن التخلص من غرض الى غرض في القصيدة ــ هي مما عني به المتأخرون به ، دون الجاهلين والمخضرمين ، اذ كانت العرب تقول عند فراغها من لفت الابل وذكر القفار . دع ذا ، أو عد عن ذا (٢) ، ليأخذوا فيما يقصدون اليه من غرض القصيدة الأصلي . ولهذا لم يؤثر حديث نقاد العرب عن التحام الأجزاء في بنية القصيدة ، بل اتخذوا القصيدة الجاهلية نموذجا ، على ما بين اجزائها من تفاوت يتناقض مع ما نعرفه اليوم من معنى الوحدة (٣) .

وحول عمود الشعر ، وما تفرع عنه من امور النقد ، ثارت عند قدامى نقاد العرب كل مسائل الخصومة بين القدماء والمحدثين ، اذ ان هؤلاء المحدثين قد انحرفوا قليلا في صناعتهم عما يقتضيه عمود الشعر من اصول .

وقد افترق نقاد العرب في امر هذه الخصومة ، فمنهم من تعصب للقديم لقدمه ، وبخاصة الرواة واللغويون، كأبي عمرو بن العلاء والأصمعي، وكان ابو عمرو لا يحتج ببيت من الشعر الاسلامي ، وكان يقول : « لقد

---

(١) يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ، ج ١ ، ص ٢٤١ ، ولنا عودة الى الصرف اللغوي وقيمته وسبب احتفاء العرب به في الفصل الخامس من هذا الباب .

(٢) العمدة ، ج ١ ، ص ١٥٩ .

(٣) لنا عودة بالدرس والتحليل والمقارنة لمعنى الوحدة عند العرب في الفصل الثاني من هذا الباب .

كثر هذا المحدث وحسن ، حتى لقد هممت ان آمر فتياتنا بروايته (١) »
ولا وزن لمثل هذه الآراء . والقول الفصل في هذا ما قاله ابن قتيبة : « ... ولا نظرت الى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه ولا المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره ، بل نظرت بعين العدل للفريقين ، وأعطيت كلا حقه ... ولم يقصر الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص به قوما دون قوم (٢) » .

وفطن نقاد العرب في موازنتهم بين الشعراء ـ وفي الخصومة بين المحدثين والقدماء ـ الى اثر البيئة الطبيعية والثقافية ، وأرجعوا اليها الاختلاف بين جزالة ادب البدو والأعراب ، ورقة أهل الحضر وسهولة الفاظها ومعانيها ، وبخاصة بعد الاسلام ، حين « اتسعت ممالك العرب ، وكثرت الحواضر ، ونزعت البوادي الى القرى ونشأ التأدب والتظرف ، فاختارت الناس من الكلام الينه واسهله (٣) » .

ومن أوائل من نبه لأثر البيئة في الشعر ابن سلام الجمحي في طبقاته ، فقد علل لين شعر عدي بن زيد بأنه كان يسكن الحيرة ويراكز الريف، وفسر قلة الشعر في الطائف ومكة بقلة الحروب ، لان الشعر انما يكثر بالحروب كحرب الأوس والخزرج ، ولذا قل الشعر بين قريش، اذ لم يكن بينهم ثائرة ولم يحاربوا (٤) . ومبدأ تأثير البيئة في ذاته صحيح ، ولكن ابن سلام لم يستطع أن يفيد منه مبدأ من مبادىء النقد الأدبي (٥) ، وان يكن قد حاول به أن يعلل تعليلا موضوعيا للظواهر الأدبية .

---

(١) انظر الجاحظ : البيان والتبيين ، تحقيق وشرح الاستاذ عبد السلام محمد هارون ، ج ١ ، ص ٣٢١ ـ وعبدالله بن مسلم بن قتيبة : الشعر والشعراء ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ ، ص ٢ ، وعلي بن رشيق القيرواني : العمدة ، ج ١ ، ص ٥٦ ـ ٥٧ .

(٢) ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٢ ، وابن قتيبة يقصد الى المساواة في الحكم على الشعراء ، فقد ينبغ متاخر في غرض من اغراض الشعر القديمة فيساوي المتقدمين او يسبقهم ، ولكن ابن قتيبة ـ شانه في ذلك شان نقاد العرب ـ يرى ان على المتاخر الاقتداء بالمتقدم في اغراض الشعر العامة وقوالبه في القصيدة ، وله ان يجدد بعد ذلك في اختيار الالفاظ وفي المعاني ، انظر المرجع السابق ، ص ٧ .

(٣) انظر : علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، طبعة القاهرة ١٩٤ ، ص ١٧ ـ ١٨ ، وكذا ابن رشيق : العمدة ، الطبعة السابقة ، ص ٥٨ـ٥٩ .

(٤) ابن سلام الجمحي : طبقات الشعر ، ص ١٠٢ .

(٥) انظر : طه ابراهيم ، تاريخ النقد عند العرب ، ص ٨٦ ـ ٨٨ ، والدكتور محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ، ص ١٠ ـ ١١ .

وبعد هذه الاتجاهات النظرية العامـة ، علينا أن نفصـل القول في مختلف الاتجاهات في النقد العربي ، مع تقويمها تقويما حديثا .

ويمكن تقسيمها الى اتجاهين كبيرين ، ما يخص وحدة العمل الأدبي، من حيث أجناس الأدب من شعر ونثر ، ثم من حيث ترتيب أجزاء القـول والأهداف الانسانية للأدب .

والاتجاه الكبير الآخر نتحدث فيه عن القيم الجمالية للوجوه البلاغية، وازمة التجديد فيها ، ثم فيم سموه اللفظ والمعنى .

الفصل الثاني

اجناس الادب

- ١ -

أجناس الأدب الشعرية

لقدامة بن جعفر ـ المتوفى عام ٣٣٧ هـ ـ فضل الزيادة في دراسة اجناس الأدب الشعرية ، وتبعه كثير من النقاد

وهنا يتحدث نقاد الأدب من العرب عن **القصيدة** وما **تتناوله** من اغراض . وهي مقصورة في نقدهم على الشعر **الغنائي او الوجداني** ، من مدح وهجاء ، ورثاء وافتخار ، وعتاب واستنجاد ، ووعيد واعتذار (١) .. ومنهم من يقرر ان اكثرها لدى الشعراء مطلبا المدح والهجاء ، والنسيب والمراثي والوصف (٢) . ومنهم من يرجعها الى أصناف اربعة : المديح والهجاء ، والحكمة واللهو . ثم يتفرع من كل صنف منها فروع له ، فيكون من المديح المراثي والافتخار ، والشكر واللطف في المسألة وغير ذلك مما أشبه ذلك وقارب معناه ، ويكون من الهجاء الذم والعتب ، والاستبطاء والتأنيب ، وما اشبه ذلك وجانسه ، ويكون من الحكمة الأمثال والتزهيد والمواعظ ، وما شاكل ذلك وكان من نوعه ، ويكون من اللهو الغزل والطرد، وصفة الخمر والمجون ، وما اشبه ذلك وقاربه (٣) » .

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ٩١ ، ١٤٥ ، ومن يرجعها جميعا الى المديح والهجاء متأثر بارسطو في تقسيمه للشعر الغنائي ، انظر هذا الكتاب ، ص ٤٨ ـ ٤٩

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٣٥ ، ثم يذكر قدامة التشبيه غرضا مستقلا، وواضح ان هذا خلط في فهم الاغراض ، ويترتب عليه تداخل في الاقسام ، ثم ان الوصف كثيرا ما يذكر تبعا للاغراض الاخرى ، ويندر أن يقصد لذاته .

(٣) الطرد : الصيد ، وانظر كتاب نقد النثر المنسوب الى قدامة بن جعفر ، طبعة القاهرة ١٩٣٨ ، ص ٨١ ، ولا نقصد هنا الى تحقيق نسبة الكتاب الى مؤلفه الحقيقي ، انظر لذلك مقدمة الدكتور طه حسين لنفس الطبعة السابقة ، ص ١٩ ، ثم مقدمة الدكتور العبادي ، ثم انظر ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ٨٧ .

ومعلوم أن الفرق كبير بين هذه الأجناس المختلفة من حيث الموقف ، والبواعث النفسية ، وما يترتب على ذلك من تخير للمعاني ومن طرق الصياغة . فليس الرثاء ــ مثلا ــ مجرد مدح بصيغة الماضي (١) ، كما لا يمكن أن يعد العتب هجاء .

ولكننا لا نلحظ لدى هؤلاء النقاد شيئا ذا بال في تفصيل الفروق النفسية والمواقف المختلفة بين كل هذه الأجناس . ولهذا فضلنا ان نقصر القول على جنسين من الأجناس الأدبية ، تتمثل فيهما مختلف اتجاهات هذا النوع من نقد الأجناس ، وهما يخصان جزءا كبيرا من الشعر العربي ، كثرت حوله الخصومة ، واختلفت فيه منازع الشعراء ، وتمثلت فيه أهم خصائص الشعر العربي كله ، وهذان هما : المدح ، والغزل .

١ ــ المدح

كان الشاعر في الجاهلية ارفع منزلة من الخطيب ، لحاجتهم الى الشعر في تخليد المآثر وحماية العشيرة ، وتهيبهم لدى شعراء القبائل ، فلما تكسبوا بالشعر صارت الخطابة فوقه (٢) . وكانت العرب لا تتكسب بالشعر وانما ينظم احدهم ما ينظمه شكرا على صنيعة لا يستطيع اداء حقها، اعظاما لها (٣) ، ولعل خير ما يمثل به لذلك قول رجل من بني عبد الله بن غطفان : وجاور في طيىء وهو خائف :

جزى الله خيرا طيئا من عشيرة ... ومن صاحب تلقاهم كل مجمع
هم خلطوني بالنفوس ، ودافعوا ... ورائي بركن ذا مناكب مدفع

---

(١) كما يزعم قدامة ، انظر : نقد الشعر ، ص ٥٩ ، وفيها : « ليس بين المرثية والمدحة فصل الا ان يذكر في اللفظ ما يدل على انه لهالك ... وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه ، ويرد هذا الكلام ابن رشيق : العمدة ، جـ ٢ ، ص ١١٧ ، ولكنه يلحظ شيئا من الفرق في الحالة النفسية بين الموقفين . ونرى أن قدامة متأثر بارسطو في نظير لهذا المعنى ، حين يرشد ارسطو الخطباء الى مواطن المدح بذكر ما ينصح به من الصفات ، انظر هذا الكتاب ، ص١٤٩ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، جـ ١ ، ص [illegible] ــ ٥١ . والجاحظ : البيان والتبيين : شرح وتحقيق الاستاذ عبد السلام هرون ، جـ ١ ، ص ٢٤١ ، جـ ٢ ، ص ١٣ .

(٣) ابن رشيق : العمدة ، جـ ٢ ، ص ٤٩ .

وقالوا : تعلم أن مالك ان يصب نفدك ، وان تحبس نزرك ونشفع

ــ حتى جاء النابغة الذبياني ، وقبل الصلة على الشعر ، وخضع للنعمان بن المنذر (١) ، ثم جاء الأعشى فجعل الشعر متجرا يتجر به ، وقصد حتى ملك العجم ، فاستهجن شعره ، ولكنه اثابه اقتداء بملوك العرب (٢) . وسرعان ما افاض الشعراء في المدح ، حتى صار أوسع ميادين الشعر العربي . وقد جاراهم النقاد في العناية به ، على الرغم من أن منهم من قرر أن الشعراء فقدوا بهذا المديح من قدرهم الذي كان لهم قبل التكسب بشعرهم (٣) . وافتن النقاد في ارشاد الشعراء الى طرق نيل الحظوة عند ممدوحيهم . وعنوا كل العناية بنظام القصائد في المدح ، وبالحديث في معانيها ، فصارت هذه القصائد في بنائها جامعة لكثير من التقاليد التي سنها الجاهليون في نظام القصيدة بعامة، ثم كانت مجال التجديد في اجزائها ، ولكنها ظلت تحاذي القديم ، حتى في منهج تجديدها نفسه . ويمكن اجمال كلامهم في المديح في امرين عامين :

(١) صفات المدح والتصرف فيها على حسب طبقات الممدوحين .

(٢) مطالع القصائد من حيث التقليد والتجديد .

١ ــ اما صفات المدح : فيرجعها قدامة الى اربعة ، هي جماع الفضائل عنده : العقل والشجاعة ، والعدل والعفة . وعلى الشاعر الا يتجاوز هذه الصفات النفسية الى ما سواها من الصفات الجسمية ، لانه بسبيل وصف الرجال من حيث هم ناس ، لا من طريق ما هم مشتركون فيه مع سائر الحيوان . والعقل ــ عند قدامة ــ اصل ترجع اليه فضائل كثيرة ، مثل المعرفة والحياء والبيان والسياسة والكفاية والصدع بالحجة والعلم والحلم عن سفاهة الجهلة ، وما اليها ومن العفة القناعة وقلة الشره وطهارة الازار وما يجري مجراها ، ومن اقسام الشجاعة الحماية

---

(١) ابو العباس محمد بن يزيد المبرد : الكامل ، طبعة القاهرة ١٣٥٥ هـ ، ج ١ ، ص ٤٧ .

(٢) الجاحظ : نفس الموضع السابق ، وابن رشيق : نفس الموضع السابق .

(٣) عبارة الجاحظ : « فلما كثر الشعر والشعراء ، واتخذوا الشعر مكسبة ، ورحلوا الى السوقة ، وتسرعوا الى أعراض الناس ، صار الخطيب عندهم فوق الشاعر . وكذلك قال الاول : « الشعر أدنى مروءة السري ، وأسرى مروءة الدنـي » : البيان والتبيين ، ج ١ ص ٢٤١ .

والدفاع والأخذ والنكاية في العدو والمهابة والسير في المهامه الموحشة وما اشبه ذلك . ومن اقسام العدل السماحة والتبرع بالنائل واجابة السائل وقرى الاضياف ... وبتركب اصول الفضائل الاربعة تنتج فضائل جديدة. فعن تركيب العقل مع الشجاعة يحدث الصبر على الملمات والوفاء بالايعاد. وعن تركيب العقل مع السخاء يحدث انجاز الوعد وما اشبه ذلك ، وعن تركيب العقل مع العفة توجد الرغبة عن المسالة والاقتصاد على ادنى معيشة وما اشبه ذلك ، وعن تركيب الشجاعة مع السخاء يحدث الاتلاف والاخلاف وما اشبه ذلك ، وعن تركيب الشجاعة مع العفة يكون اباء المنكر والغيرة على الحرم ، وعن السخاء مع العفة الاسعاف بالقوت والايثار على النفس (١) ..

ويضع قدامة من هذا التقسيم مقياسا لجودة المدح . فللشاعر أن يمدح بفضيلة من الفضائل الأربعة وما يتفرع عنها ، او بها كلها مجتمعة ، والبالغ في التجويد الى اقصى حدوده هو من استوعبها . وليس له أن يتجاوز هذه الصفات الى غيرها من الاوصاف الجسمية المحمودة .

---

(١) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٣٩ – ٤١ ، وانما اثبتنا راي قدامة في هذا كاملا ، لان له فضل السبق في الدعوة اليه بين نقاد العرب ، وتاثروا به ، ثم رددوا قوله في قصر المدح على الصفات النفسية دون الجسمية ، وذكروا امثلته . ونعتقد أن القارىء في غنى عن أن ننبه الى تهافت تقسيم قدامة ، وتداخل الصفات التي ذكرها . وقد تاثر قدامة بارسطو في الخطابة في اصل الفكرة . يقول ارسطو في نهاية الفصل الخامس من الكتاب الاول من الخطابة : « اما الفضيلة فهي موضوع المدح الاخص به » . ويتحدث ارسطو في الخطابة الاستدلالية (لمعنى الخطابة الاستدلالية انظر ص ٩٧ – ٩٨ من هذا الكتاب) عن الصفات التي اذا توافرت في شخص كان اهلا للثقة لدى الجمهور ، يريد ارسطو بذلك ان يرشد الخطيب الى مواضع الايحاء بالثقة . كي يفيد في البرهنة على انه اهل لها ، او ان ممدوحه اهل لها . وفي ذلك يقول ارسطو : « لنتحدث عن الفضيلة والرذيلة ، عن الجميل والقبيح ، لانها اهداف من يمدح او يهجو ... والفضيلة – كما يبدو – هي حاسة البحث عن الخير والمحافظة عليه ، وهي كذلك حاسة تدفع الى اداء الخدمات الجليلة الكثيرة ، بكل انواعها ، وفي كل الحالات . واجزاء الفضيلة هي العدل ، والشجاعة ، والعفة ، والسخاء ، وعلو الهمة ، والكرم ، والحلم ، والكياسة ، والفطنة..» (الكتاب الاول من خطابة ارسطو ١٣٦٦ أ ، س ٢٣ – ٢٥ ، ٣٦ – ٣٨ كذا ١٣٦٦ ب ، س ١ – ٣) .

ويقول ابن رشيق : « واكثر ما يعول على الفضائل النفسية التي ذكرها قدامة ، فان اضيف اليها فضائل عرضية او جسمية ، كالجمال والأبهة وبسطة الخلق وسعة الدنيا وكثرة العشيرة ، كان ذلك جيدا ، الا أن قدامة قد ابى منه وانكره جملة ، وليس ذلك صوابا ، وانما الواجب عليه ان يقول : ان المدح بالفضائل النفسية اشرف واصح، فأما انكار ما سواها كرة واحدة، فما اظن احدا يوافقه فيه ، او يساعده عليه (١) » ، وفي الأمثلة التي ساقها قدامة نفسه ما يثبت صحة كلام ابن رشيق ، اذ يذكر قدامة من مختار المدح قول زهير :

وفيهم مقامات حسان وجوههم ... واندية ينتابها القول والفعل
فان جئتهم الفيت حول بيوتهم ... مجالس قد يشفى بأحلامها الجهل
على مكثريهم حق من يعتريهم ... وعند المقلين السماحة والبذل
فما كان من خير اتوه فانما ... توارثه آباء آبائهم قبل

فقد وصفهم بحسن الوجوه ، الى جانب ما استتم لهم من حسن المقال، وتصديق القول بالفعل ، وكرم المحتد ، ورجاحة العقل (٢) .

ويمثل قدامة للمدح المعيب – لوصف الشاعر للمظاهر الجسمية – بقول عبيد الله بن قيس الرقيات في عبد الملك بن مروان :

يأتلق التاج فوق مفرقه ... على جبين كأنه الذهب

فوصفه الشاعر بالبهاء والزينة ، فغضب عبد الملك ، وقال له : « قد قلت في مصعب بن الزبير :

انما مصعب شهاب من الله ... تجلت عن وجهه الظلماء

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٠٨ – وينقل ابن سنان الخفاجي نقد الآمدي لقدامة في قصره المدح على الفضائل النفسية ، ثم يقول : « انه خالف فيه المذاهب كلها عربيها واعجميها ، لان الوجه الجميل يزيد في الهيبة ، ويتيمن به ، ويدل على الخصال المحمودة » (ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، طبعة القاهرة ١٩٣٢ ، ص ٢٥٠ – ٢٥١).

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٤٣ – وكذا ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ٧٦ .

فأعطيته المدح بكشف الغم ، وجلاء الظلم ، وأعطيتني من المدح ما لافخر فيه » (١) .

ويعيب قدامة كذلك الاقتصار على المديح بالآباء أو بمظاهر الثراء(٢)، ويمثل له بقول أيمن بن خزيم في بشر بن مروان :

يا ابن الذوائب والذرى والأرؤس والفرع من مضر العفرني الأقعس
من فرع آدم كابر عن كابر حتى انتهيت الى أبيك العنبسي
مروان ، ان قناته خطية غرست أرومتها أعز المغرس
وبنيت عند مقام ربك قبة خضراء كلل تاجها بالفسفس
فسماؤها ذهب ، واسفل ارضها ورق تلألأ في البهيم الحندس (٣)

لأن الشاعر لم يصف غير الآباء ، ولم يصف الممدوح بفضيلة في نفسه . وذكر بناءه القبة من الذهب والفضة ، وليس هذا من المدح ، وانما طريقة المدح ان يجعل الممدوح يشرف بآبائه ، والآباء تزداد شرفا به . لان شرف الوالد بعض ميراث الابن .

وحقا لو كان هذا الشرف الطريف والتالد محققا في الممدوح ، لكان من المعاني التي لا يعاب ذكرها، ولكن من نقاد الشعر من يجعلون ذلك قاعدة، ايمانا منهم بأن العصامي دون الفطامي ، وجريا على أن الشاعر له أن يزعم

---

(١) قدامة بن جعفر : المرجع السابق ، ص ١١٠ - ١١١ - وكذا ابو هلال : نفس المرجع ض ٧٣ - ويقول المرحوم طه ابراهيم (تاريخ النقد ، ص ١٣٨ - ١٣٩) ان البيت لم يقع موقعا حسنا من نفس عبد الملك ، لا لانه عدل في مدحه عن الفضائل النفسية كما يقول قدامة ، بل لان بين البيتين بونا شاسعا في الجمال والقوة والروح ، لان بيت ابن الرقيات في مصعب أروع وقعا واعلى نفسا ، وامس بالنور العلوي ، واشد اتصالا بالله الذي يحرص الخلفاء على ان يمثلوه في الارض ، لهذا وحده عتب الملك على الشاعر وليس لخلو بيته من الفضائل النفسية ، فليس في بيت مصعب شيء منها على النحو الذي يفهمه قدامة .

(٢) انما يعيب قدامة ومن سار على نهجه الاقتصار على مدح الآباء ، بدليل مثال زهير الذي أوردناه عن قدامة قبلا .

(٣) العفرني : الاسد . والعنبس من اسماء الاسد ومعناه الشديد ، والعنابس من قريش أولاد امية بن عبد شمس الاكبر ، وهم ستة : حرب وابو حرب ، سفيان وابو سفيان وعمرو وابو عمرو . والفسفس : البيت المصور بالفسيفساء ، هي ألوان من الخرز، فتوضع في الحيطان كانها نقش مصور . (قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، من ١١١ - ١١٢ - وكذا ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ٧٣ - ٧٤).

ما شاء في شعره لا يعبأ بالحقيقة والموقف (١) ، حتى عيب قول ابن جبلة

وما سودت عجلا مآثر عزمهم ولكن بهم سادت على غيرها عجل

وجرى على منهاجه ابو الطيب فقال :

ما بقومي شرفت ، بل شرفوا بي وبنفسي فخرت لا بجدودي

فقررنا انه عصامي ، يقول الجرجاني : وهذا منه « هجو صريح ، وقد رأيت من يعتذر له فيزعم انه اراد : ما شرفت فقط بآبائي ، اي في مفاخر غير الابوة ، وفي مناقب سوى الحسب ، وباب التاويل واسع (٢) » .

على ان المدائح تختلف على حسب الممدوحين في الارتفاع والاتضاع والتبدي والتحضر ، فمنهم الملوك والوزراء والكتاب وقادة الجيش ، « فاذا كان الممدوح ملكا لم يبال الشاعر كيف قال فيه ولا كيف اطنب ، ويجود المديح حينئذ كلما اغرق الشاعر في أوصاف الفضيلة واتى بخواصها (٣) » وفي هذا الاغراق لا يلحظ الشاعر صفات ممدوحه في ذاته ، وانما يراعي الاغراب في صفات الكمال ، وهو ما يسمونه (٤) شرف المعنى في عمود الشعر . ومثال المديح المقتصد غير المغالي قول نصيب في مدح سليمان ابن عبد الملك :

اقول لركب صادرين لقيتهم قفا ذات أوشال ومولاك قارب
قفوا خبروني عن سليمان ، انني لمعروفه من آل ودان طالب
فعاجوا فأثنوا بالذي أنت اهله ولو سكتوا اثنت عليك الحقائب

---

(١) سنتحدث في هذا ونضرب امثلة عليه حين نبين الاهداف الانسانية للادب على حسب النقد العربي ، في الفصل الثالث من هذا الباب ، وانظر كذلك ص ١٧٠ – ١٧١ من هذا الكتاب .

(٢) عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٣٨٣ – ٣٨٤ ، قارنه بما يقول ابو هلال في الصناعتين ، ص ٧٤ .

(٣) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٠٣ وقدامة : نقد الشعر ، ص ٤٨ .

(٤) ص ١٧١ من هذا الكتاب .

هو البدر والناس الكواكب حولـه وهل يشبه البدر المنير الكواكب(١)

ثم يصير النقد تلقينا لوسائل الحظوة لدى الملوك والكبراء ، وطريقـا لنيل صلاتهم مما لا صلة له بالشعر وتقدم منه بعامة . فعلـى الشاعـر أن يتجنب التقصير ويتحاشى مع ذلك التطويل ، لان للملك سآمة وضجرا ، ربما عاب من أجلها ما لا يعاب ، وحرم من لا يريد حرمانه ، وكذلك يجب الا يمدح الملك ببعض ما يتجه في غيره من الرؤساء وان كان فضيلة، وذلك مثل قول البحتري يمدح المعتز بالله :

لا العـذل يـردعـه ولا الـتعنيف عـن كـرم يصـده

فانه مما انكر عليه : اذ من ذا يعنف الخليفة على الكرم أو يصده ؟!! هذا بالهجاء أولى منه بالمدح !!

---

(١) صادرين : قافلين وعائدين . وفي نقد الشعر لقدامة : قافلين . قفـا : وراء . اوشال : جمع وشل ، وهو الماء القليل . مولاك : عبدك ، يريد به نفسه ، قارب : طالب الماء ليلا . ودان : موضع بين مكة والمدينة ، قريب من الجحفة. (ابو العباس محمد يزيد المبرد : الكامل ، ج ١ ، ص ١٠٥ - ١٠٦ - والجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٨٣ ، وقدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٤٩) .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٠٣ - ١٠٤ ، على أن المعهود في الشعر العربي منذ الجاهلية ، ان يتعرض الكريم للوم العاذلات من اهله له على كرمه . يقول شاعر قديم :

ولائمـة هبـت بليـل تلـومني ، ولـم يغتمـرني قبـل ذاك عـذول
تقول : اتئد لا يتـرك الناس مملقا وتزري بمن - يا ابن الكرام - تعول
فقلـت : ابت نفس علـي كريمـة وطـارق ليـل غيـر ذاك يقـول

(ابو علي القالي : الامالي ، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ١ ، ص ٣٨) .

وصاحب العمدة نفسه يروي هذه الابيات لزهير بن ابي سلمى :

اخـو ثقـة لا يهلك الخمر مالـه ولكنـه قـد يهلـك المال نائلـه
غـدوت عليـه غـدوة ، فوجدتـه قعـودا لديـه بالصريـم عواذلـه
يفدينـه طـورا ، وطورا يلمنـه وأعيـا ، فمـا يـدرين أين مخاتلـه
فاعرضن منه عن كريـم مـرزأ عزوم على الامـر الـذي هو فاعلـه

(ابن رشيق : المرجع السابق ، ص ١١٢ - وانظر امثلة اخرى في ابي تمام حبيب ابن أوس الطائي ، ديوان الحماسة طبعة القاهرة ١٣٢ هـ ، ج ١ ، ص ٢٧٦ - ٢٧٧ ، ٣٢٥-٣٢٦).

وعابوا على الأحوص قوله :

واراك تفعل ما تقــول ، وبعضهــم مــذق اللســـان ، يقول ما لا يفعل

فقالوا : ان الملوك لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة (١) ، كأنما لا يلزمهم الوفاء بما يقطعون من عهد على انفسهم !!!! وهكذا ينصح الشعراء أن يكون مدحهم اغراقا في التفضيل، وامعانا في الابداع والاغراب، وقل منهم من كان يلحظ في وصفه أو مدحه تقرير الحقيقة (٢) ، ولذا عابوا في المدح قول الأعشى :

ويأمر لليحمــوم كـــل عشيـــة بقت وتعليق ، فقد كان يسنـــق (٣)

لأنه يقول في هذا البيت : « انه يأمر لفرسه كل عشية بقت وتعليق ، وهذا مما لا يمدح به الملوك » (٤) . وربما اراد الشاعر ان يصف امرأ واقعـا من ممدوحه ، وهو انه كان يعطف على الحيوان، ويرعاه، وتلك ـ ولا شك ـ صفة محمودة ، تنم عن عظمة خلقية في رعاية ذلك الملك لما قد يحقره غيـره عادة ممن عرت جنوبهم من الرحمة ، اذ من شأن من لا تفوته العناية بالامـر الصغير ، الا يهمل في السهر على الرعية من الناس ،على أن للفرس مكانـة هامة لدى الفارس ، ولكن هؤلاء النقاد يعيبون مثل قول الاعشى في ذلـــك البيت ، ويقولون : وانما تمدح الملوك بمثل قول الشاعر :

لــه همم لا منتهــى لكبـــارهـــا وهمته الصغرى اجـــل من الدهر
له راســة ، لــو أن معشار جودها على البر، كان البر اندى من البحر (٥)

---

(١) نفس المرجع السابق لابن رشيق ، ص ١٠٤ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٠٤ ، وكذا ابو القاسم الحسن بن بشر الآمدي : الموازنة بين ابي تمام والبحتري ، القاهرة ١٩٤٤ ، ص ٤٠٥ .

(٣) يعني باليحموم فرس الملك ، وسنق كفرح ، بشم واتخم ، فالسنق للحيوان كالاتخمة للانسان ، وفي رواية : فقد كاد يسنق .

(٤) ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ٥٥ .

(٥) نفس المرجع السابق ، نفس الموضع .

وقد كرهوا ان نمدح الملوك بمثل قول الشاعر :

ليس فيما بدا لنا منك عيب عابه الناس غير انك فان
انت نعم المتاع ، لو كنت تبقى غير الا بقاء للانسان

لأن ذكر الموت ينغص على الملوك لذاتهم !!! (١) ، واذا اراد الشاعر ان ياتي بمثل هذا المعنى فعليه ان يسلك سبيل اشجع السلمي في قوله :

لقد امسى صلاح ابي علي لأهل الأرض كلهم صلاحا
اذا ما الموت اخطأه فلسنا نبالي الموت حيث غدا وراحا (٢)

اما اذا قصد الشاعر بمدحه سوى الملوك ، فعليه الا يتجاوز ما هو من صفات ممدوحه على حسب مكانته . فلا ينبغي ان يوصف الكاتب بالشجاعة، ولا القاضي بالحمية ، الا ان تقوم قرينة تبرر سياق مثل هذا الوصف ، فيمدح الوزير والكاتب بما يناسب حسن الروية وشدة الحزم ، وجودة النظر وسرعة الخاطر ، ويمدح القائد بالبأس والنجدة والبسالة ، وللشاعر ان يضيف الى ذلك الجود والسماحة ، لان السخاء في اكثر الامور ملازم للشجاعة ، كما يقول أبو تمام :

فتى دهره شطران فيما ينوبه ففي بأسه شطر وفي جوده شطر (٣)

وقلما يمدح سوى هؤلاء الذين اتينا على ذكرهم ، فان دعت الشاعر ضرورة لمدح من دونهم ، مدح انسان بفضائله في صناعته ومعرفة طرقها . ويمدح اهل البدو بما اصطلحوا عليه من فضائل الكرم والعفة وحماية الجار.

ويرى قدامة ان الصعاليك والمتلصصة لهم فضائلهم التي يمدحون بها ، من الاقدام والفتك والتشمير والجد والجود . . . وقلة الاكتراث بما يلم

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٠٨ .
(٢) ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين : ص ١١٠ .
(٣) ابن رشيق : نفس المرجع ، ص ١٠٥ - ١٠٨ وقدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٥٠ - ١٥١ .

بهم من خطوب (١) ، قال تأبط شرا يمدح صخر بن مالك في ابيات منها

وانــي لمهــد من ثنــائــي فقاصد ... به لابن عم الصدق صخر بن مالك
لطيف الحوايا ، يقسم الزاد بينه ... سواء وبين الـذئب قسم المشارك
اذا خاط عينيه كرى النوم لم يزل ... له كاليء من قلب شيحان فاتك (٢)

وهكذا جارى النقاد تقاليد الشعراء في المدح ، وسايروا اغراضهم منه في التزلف او القربى لدى الكبراء . وعلى الرغم من ان قدامة سبقهم الـى اقتباس فكرة ارسطو في المدح بالفضائل النفسية ، فانه تهافت في اقسامها ولم يخرج منها بطائل يعتد به ، بل انه اقر التقاليد في معنى الفضائل نفسها، فكان للفتاك والمتلصصة فضائلهم الخاصة بهم . اما أثر هذه المدائح ، وقيمتها الاجتماعية والخلقية ، فنتحدث عنه في اهداف الادب في فصل لاحق (٣) .
وعلينـا ان نجمل القول في مدى ما كان في تجديد لمطالع القصيدة في المدح ، كما نظمها الشعراء في مختلف عصور العربية قبل العصر الحديث ، وكمـا تابعهم نقاد العرب فيه .

٢ ــ وطالما كانت **مطالع القصائد** في المديح مثار خصام بين المجدديـن وانصار القديم من الشعراء والنقاد . وذلك أن شعراء العرب في الجاهليـة كانوا في اكثر حالاتهم لا يهجمون على أغراضهم ، بل يمهـدون لها ، وكانت غالبيتهم تبدأ بالوقوف (٤) على الديار ، كما يظهر هذا جليا في مطلع قصائـد

---

(١) قدامة بن جعفر ، نفس المرجع ، ص ٥٠ ــ ٥٥ وبه امثلة لذلـك ، انظر ايضا ابـن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٠٨ .

(٢) ابن عم الصدق كقولهم اخو الصدق ، يريدون به المدح . والكرى : النوم الخفيف الشيحان : الحازم . الفاتك : الذي يفاجيء غيره بمكروه. والابيات كاملة في قدامة : المرجع السابق ، وكذا في ابي تمام حبيب بن اوس : ديوان الحمـاسة ، الطبعة السابـق ذكرها ، ج ١ ، ص ٣١ ــ ٣٢ .

(٣) انظر الفصل الرابع من هذا الباب .

(٤) على أن هؤلاء الشعراء من كان يبدأ بالنسيب او بوصف الخمـر ، ومثـال البـدء بوصف الخمر مطلع معلقة عمرو بن كلثوم :

الا هبـي بصحنـك فاصبحينـا ... ولا تبقـي خمـور الاندرينـا
مشعشعـة كـان الحص فيهـا ... اذا مـا المـاء خالطهـا سخينـا

المعلقات ، فكأن الشاعر الجاهلي ـ لانه من قوم الفوا الرحلات والأسفار والانتقال من دار الى دار ـ يتخيل انه ـ في رحلته الى الممدوح أو غيره ـ راى رسوم منازل الاحباب بعد نزوحهم عنها ، فتهيج اشواقه ، وتثيراطلالها بقايا ذكرى الحب في نفسه ، فيقف على الآثار باقيا ومسلما ومسائلا ، ثم يصف ما حظي به في عهد الصبا والشباب من لهو ومتاع ، ثم ينتهي من هذا النسيب الى غرضه من مدح أو فخر او غيرهما . وقد التزم التمهيد للمديح ـ او كاد ـ عند شعراء الجاهلية ، فكانوا في وقوفهم على الديار يصفون الطلول ، ويصفون الرحيل ، ويتشوقون بلمح البروق ، ومر النسيم ولا يعدون في وصف النساء اذا تغزلوا ونسبوا ، كما كان يذكر الشاعر منهم ما قطع من مفاوز وما اجهد من ركائب ، وما تجشم من هول الليل وسهره واكثروا من ذكر الابل ووصفها لانها دوابهم الصبورة على السير ، ولقلة سواها لديهم . ولم يكن أحدهم يرضى بالكذب فيصف ما ليس عنده ، كما يفعل المحدثون ، فحين كان امرؤ القيس ملكا ، ورحل الى قيصر ملك الروم ، وصف خيل البريد ، ولم يصف الابل ، فقال :

اذا قلت روحنا ارن فرانق	على جلعد واهي الأباجل ابترا
على كل مقصوص الذنابي معاود	بريد السرى بالليل من خيل بربرا
اذا زعته من جانبيه كليهما	مشى الهيدبى في دفه ثم فرفرا
اقب كسرحان الغضا متمطر	ترى الماء من اعطافه قد تحدرا(١)

ولكن لأن اكثر شعراء الجاهلية كانوا يبداون مدائحهم بالوقوف على الديار ، اصبح هذا تقليدا ، يعاب الخروج عليه من انصار القديم : « وليس

---

(١) روحنا : ارحنا من عناء السير . ارن فرانق : صاح ، والفرانق : المقدم من رسل البريد الذي يهدي الى الطريق . الجلعد : القوي الغليظ ، واهي الاباجل : ممدوح عروق الاكحل . مقصوص الذنابى : محذوف الذيل ، وكانت العادة عندهم ان تحلف اذناب خيل البريد ليكون ذلك علامة لها . معاود : معتاد السير . بريد السرى : رسول الليل ، والسرى لا يكون الا ليلا . بربر : قبيلة كانت معروفة بالقيام على خيل البريد . زعته : ضربته بلجامه. الهيدبى : ضرب من المشي السريع . دفه : جنبه . فرفر : انفض راسه . اقب : ضامر . السرحان : الذئب . الغضا : شجر تاوي اليه الوحوش . متمطر : سابق . اعطافه : نواحيه. الماء : العرق . (انظر شرح ديوان امرىء القيس للسندوبي ، ص ٧٣ ـ ٧٤ على خلاف في ترتيب الابيات ـ وابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ١٥١ ـ ١٥٢) .

لمتأخر من الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الاقسام ، فيقف على منزل عامر ، ويبكي عند مشيد البنيان، لان المتقدمين وقفوا على المنزل الدائر والرسم العافي ، أو يرحل على حمار او بغل ، فيصفهما ، لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير ، أو يرد على المياه العذبة الجواري ، لأن المتقدمين وردوا الأواجز الطوامي ، أو يقطع الى الممدوح منابت النرجس والورود والآس، لأن المتقدمين جرؤوا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار(١)».

ثم كان على راس المحدثين الذين خرجوا على هذا التقليد القديم ابو نواس ، ولكن كان تحديده محدودا ، فقد دعا الى استبدال البكاء على الأطلال ، بوصف الخمر فيقول في دعوته تلك :

صفة الطلول بلاغة القـدم   فاجعل صفاتك لابنة الكرم
لا تخدعن عن التي جعلت   سقم الصحيح وصحة السقم
واذا وصفت الشيء متبعا   لم تخل عن خطأ ومن وهم (٢)

وقد اتبع ابا نواس في دعوته هذه بعض من عاصروه او اتوا بعده ، فمنهم المتنبي في بعض قصائده ، اذ ينكر النسيب في ابتداءات المدح :

اذا كان مدح فالنسيب المقدم   اكل فصيح قال شعرا متيم !

وقد بدا المتنبي بعض قصائده بوصف الخيل بدل الابل ، كقصيدته التي يذكر فيها قدومه الى مصر على خوف من سيف الدولة :

ويوم كليل العاشقين كمنته   اراقب فيه الشمس ايان تغرب
وعيني الى اذني اغر كأنه   من الليل باق بين عينيه كوكب
شققت به الظلماء ، ادني عنانه   فيطغى ، وارخيه مرارا فيلعب
واصرع اي الوحش قفيته به   وانزل عنه مثله حين اركب

---

(١) ابو محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبه الدينوري : الشعر والشعراء ، طبعة القاهرة ١٣٢٢ هـ ، ص ٧ .

(٢) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ٥٨ ، ج ٢ ، ص ١٥٠ ــ ١٥٥ .

وما الخيل الا كالصديق قليلـــة وان كثرت في عين من لايجرب(١)

ومن هؤلاء من كان يذكر رحلته على قدمه (٢) . ومنهم من يستبـدل بالناقة السفينة ووصفها ، كما فعل البحتري (٣) .

وقدلا حظ بعض المتأخرين ان لا ضرورة لهذا كله الا ما كان حقيقـة يصفها الشاعر أمام الممدوح ، فالواجب تجنب التقليد فيه ، ولا سيما اذا كان المادح مـن سكان بلد الممدوح ، يراه في اكثر أوقاته « فما أقبح ذكـر الناقة والفلاة حينئذ » (٤) . وكان هذا ايذانا بالقضاء علىمقدمة القصيدة التقليديـة في المدح في العصر الحديث لتكلفها أو اصطناعها ، ومجانبتهـا الحقيقة ، بل ان جنس المديح نفسه كاد يموت في هذا العصر . وقد تجلت بوادر ذلك فيما قرره من تصدوا لنقده منذ القدم ، من انه يجافي الحقيقة ، وينال من مكانة الشاعر كما سبق ان المحنا الى ذلك (٥) ، وكما سنشـرح حين نتكلم في القيم الانسانية للادب فيما بعد .

وعلى قدر شطط المتكسبين بالشعر بمجانبتهم الحقيقة ، طلبا لنيل الصلات والزلفى ، كان صدق من صوروا لنا الحياة العاطفية فـي مختلف صورها ، حين نهض الغزل جنسا أدبيا مستقلا ، انعكست فيه الخواطـر النفسيـة والفلسفية ، وقد حفـل بها النقـد في مختلـف الاتجاهات ، ونوجز فيه القول الآن كل الايجاز .

---

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص ١٥١ .

(٢) في بعض ابتداءات في مدائح ابي نواس وابي الطيب، المرجع السابق ، ص ١٥٢ .

(٣) ابو القاسم الحسن بن بشر الآمدي : الموازنة بين ابي تمام والبحتري ، مخطوطة ، لوحة ١٩٧ ، راجع الدكتور محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب ، ص ٣٠٤ .

(٤) ابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ١٥٣ ـ ١٥٤ .

(٥) انظر ص ١٨٧ من هذا الكتاب .

٢ ــ الغزل

اكثر ما بقي لنا من الغزل الجاهلي كان مقدمة لقصائد المديح ، وقلما استقل هذا الغزل بقصائد على حدة في العصر الجاهلي وعصر صدر الاسلام ، ومنذ العصر الاموي اصبح الغزل جنسا ادبيا مستقلا ، وتنوعت فنون القول فيه ، متأثرة بالبيئة الاجتماعية وما كان لها من صدى في الحياة العاطفية . والى جانب القصائد المقصورة على هذا الجنس الادبي ، ظل المديح يفتتح كذلك بالنسيب على ما جرت به العادة منذ الجاهلية ، مع اختلاف في المعاني التي صورت بها العاطفة في العهدين . وهو اختلاف يسير سبق ان أشرنا اليه (١) .

وظل كثير من نقاد العرب لا يفرقون ــ فيما يسوقون من اعتبارات عامة ــ بين الغزل أو النسيب في مفتتح قصائد المدح ، وبين القصائد المستقلة بالتعبير عن عاطفة الحب (٢) » .

---

(١) انظر ص ١٨٥ من هذا الكتاب .

(٢) فبعد ان يذكروا ما يجب على المتغزل مراعاته بعامة ينصحون له مثلا أن يصل غزله بما بعده من مدح بحيث يكون ممزوجا به ، ويذكرون كذلك ان من الواجب الا يطول الغزل ويقصر المدح ، كالشاعر الذي اتى نصر بن سيار بقصيدة فيها مائة بيت نسيبا ، وعشرة ابيات مديحا ، فعاب ذلك عليه نصر ، وقال له : ان اردت مديحي فاقتصد في النسيب ، فغدا وانشد :

هل تعرف الدار لام عمرو   دع ذا وحبر مدحة في نصر

فقال نصر : لا هذا ولا ذاك ، ولكن بين الامرين : (ابن رشيق : العمدة ، جـ ٢ ص ٩٩). ومثل هذا ايضا ما يذكره الآمدي في معالجته النسيب جزءا من قصائد المديح ، (الحسن ابن بشر الآمدي : الموازنة بين ابي تمام والبحتري، الجزء المخطوط ، لوحة ١٨٥ ، على حسب ما ذكره الدكتور محمد مندور في النقد المنهجي ، ص ٣٠٣) وكذلك يمثل صاحب الزهرة نفسه ــ وهو خير من ارخ للحياة العاطفية والحب الصادق في عصره ــ بامثلة من مقدمات قصائد المدح في وصف العاطفة الصادقة ، كالابيات التي ذكرها للبحتري من قصيدته التي مطلعها :

ذاك وادي الاراك فاحبس قليلا   مقصرا من صبابة أو مطيلا

وهي قصيدته التي يمدح بها محمد بن علي بن عيسى القمي (انظر محمد بن ابى سليمان الاصفهاني : الزهرة ، طبعة بيروت ١٩٣٢ م ، ص ٢١٤ ، وقارنها بديوان البحتري، طبعة القاهرة ١٩١١ م ، ص ٢١٠ ــ ٢١١ ، وفيه امثلة اخرى كثيرة متفرقة) .

وحتى النقاد (١) الذين مثلوا بأشعار الغزليين العذريين لما ساقوا من اعتبارات ، قد اعتدوا في الغزل بما يتم به الغرض : « وهو ما كثرت فيه الادلة عن التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على افراط الوجد واللوعة وما كان فيه من التصابي والرقة أكثر مما يكون من الخشن والحلاوة، ومن الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الاباء والعزة ، وأن يكون جماع الامر فيه ماضاد التحافظ والعزيمة ، ووافق الانحلال والرخاوة » (٢) . وهذه كلها صفات غير مقصورة على العذريين من الغزليين ، بل عامة عند الغزليين منذ الجاهلية . فكانت المرأة مطلوبة ، والشاعر خاضعا لسلطان حبها ،راغبا متماوتا في وصالها . وكانوا يعدون ذلك دليل كرم الطبع عند العرب وغيرتهم على الحرم .

وحقا كانت البيئة العربية ذات أثر في احلال المرأة العربية هذه المكانة منذ العصر الجاهلي ، اذ البيئة ـ بما حفلت به من جمال رتيب ، وبما دفعت اليه من شظف العيش وجهده ، وبما استلزمته من تعاون قبلي ـ خلقت من العربي فارسا يعتد بالبطولة والوفاء ،وحماية الجار ،والشهامة والنجدة، والاعتداد بالنفس . ومن شيم فارس هذا شأنه ان يكون صادق العاطفة في حبه ، يرى في خضوعه لحبيبته وفي المخاطرة في سبيلها وحمايتها ، مظهرا من مظاهر رجولته ، لا ضعف فيه ولا خور . وكان طبيعيا أن تشغل المرأة فراغ ذلك المجتمع البدوي الذي تعوزه كثير من المتع والوان الفنون التي تألفها المجتمعات المتحضرة . ولهذا كانت المرأة محور حديثهم ومتجها فكارهم وفي هذا يقول ستاندال : « انما يبحث عن الحب الحق ووطنه الأصيل تحت خيام البدوي الدكناء ، فجمال الاقليم والشعور بالعزلة ، قد ولدا هناك ـ كما يولدان في اي مكان آخر ـ اسمى عواطف القلب الانساني ، أعني تلك العاطفة التي تحتاج ـ كي تشعر صاحبها بالسعادة ـ الى ان يوحي بها الى الآخرين ، بنفس الدرجة التي يشعر بها صاحبها ، ولكي يبدو الحب في اقوى صوره في قلب الرجل لم يكن بد من أن تستقر المساواة ـ ما امكن لها ان تستقر ـ بين المحب وحبيبته (٣) .

---

(١) مثل قدامة وصاحب الصناعتين .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٧٣ ، وابن رشيق : [illegible] ، ج ٢ ، ص ١٠٠ ـ ١٠١ ، وابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ٩٧ ـ [illegible] .

(٣) انظر : Stendhal : De L'Amou[r] Paris, 1938, p. 211.

وفي أدب الفروسة هذا نجد اليأس والجلد والمثابرة والحمية، متجاور، مع الدماثة والرقة والخضوع والذلة لسلطان العاطفة . والجانبان لا يتناقضان في نفس الفارس ، ولكن يتكاملان . وهذا هو الأعم في روح الفروسية في الآداب العالمية (١) ، وأصدق مثل لذلك في الأدب العربي قول جعفر بن علبة الحارثي :

هواي مع الركب اليمانين مصعد جنيب ، وجثماني بمكة موثق (٢)
عجبت لمسراها ، وأنى تخلصت الي، وباب السجن دوني مغلق(٣)
ألمت فحيت ، ثم قامت فودعت فلما تولت كادت النفس تزهق(٤)
فلا تحسبي أني تخشعت بعدكم لشيء ، ولا أني من الموت أفرق(٥)
ولا أن نفسي يزدهيها وعيدكم ولا انني بالمشي في القيد اخرق(٦)
ولكن عرتني من هواك ضمانة كما كنت ألقى منك اذ انا مطلق(٧)

ففي هذه الابيات نرى روح الشاعر العربي في شطريها ، فالى جلده واستهانته بالقيد واستخفافه بالمخاطر ، تتجلى الصبابة وأثر الوجد والخضوع التام لمن يحب وهذا ما ظهر منذ العصر الجاهلي ، وتفسره لنا

---

(١) انظر : Denis De Rougement : L'amour et L'Occident, Paris 1939, p. 250.

(٢) اليمانون : المنسوبون الى اليمن . المصعد : المبعد ، الاصعادي أي الابعاد . وجنيب : محبوب مستتبع . الجثمان : البدن . الموثق : المقيد .

(٣) مسراها : مسرى خيالها ، انزله منزلتها ليصح له التعجب .

(٤) ألمت : زارت ، من الالمام بمعنى الزيارة . حيت : سلمت . زهوق النفس : ذهابها .

(٥) تخشعت : تكلفت الخشوع . افرق : اخاف .

(٦) يزدهيها : يستخفها . الوعيد : التهديد . وعيدكم : أي الاعداء ، وموقع حسنه هنا ان له دلالة على توزع النفس ، وبلبلة الخاطر ، ولذا يكثر الالتفات في مواقف الغزل والنسيب ، ويروى : وعيدهم . الاخرق : القليل الرفق بالشيء .

(٧) الضمانة : الزمانة ، يقول عراني بسبب هواك ضعف واعياء عن النهوض ، كما يفعل الشيخ الزمن عن القيام ، ولم يكن ذلك ناشئا عن القيد ، بل هو شبيه بالذي كنت ألقى منك وأنا مطلق . (ابو تمام حبيب بن أوس الطائي ، ديوان الحماسة ، الطبعة السابق ذكرها ، جا ، ص ٢٠ - ٢١) .

البيئة العربية طبيعة ومجتمعا . وقد فطن له النقاد الذين ذكرنا أقوالهم فيما سبق ، وان لم يستطيعوا أن يعللوا له تعليلا وافيا صحيحا . وقد تجلت الحياة العاطفية في الادب العربي في ثلاثة مظاهر ، نستعرضها في ايجاز ، مبينين موقف النقاد منها :

ا – **فالغزل اللاهي** ظهر منذ العصر الجاهلي ، وكان طابعه العام طلب المتعة ، ومرضاة الشباب ، والظفر بلذات الحياة في عهد الصبا ، وكثيرا ما كانوا يصفون هذه الفترة الطيبة من العمر في مبدأ قصائدهم ، يقدمون بها الغرض الاصلي من القصيدة ، وهو الجدير بأن يتوجه اليه هم الرجال ، ولذا كثيرا ما كانوا ينتقلون من هذا التمهيد بكلمة « دع ذا » ولا يرادفها ، كما يقول امرؤ القيس ، مثلا :

فدع ذا ، وسل الهم عنها بجسرة ذمول اذا صام النهار وهجرا (١)

وكانوا لا ينكرون أن يستجيب المرء الى داعي الصبا في عهد الشباب، حتى اذا ولى ذلك العهد ، ارعوى الشاعر عن الباطل ، كما يقول دريد بن الصمة في رثاء اخيه :

صبا ما صبا حتىعلا الشيب رأسه فلما علاه قال للباطل ابعد (٢)

وعلى الرغم من أن الطابع العام كان طلب اللهو والمتاع ، قد كانالعربي مع ذلك يحفل بالعاطفة ، لانه يشارك فيها حبيبته ، ولانها مظهر لخلق الفروسة فيه ، وجانب جوهري من جوانب نفسه . ولهذا كان من المألوف ان يبكي الفارس من الوجد :

---

(١) شرح ديوان امرىء القيس ، طبعة القاهرة سنة ١٣٠٨ هـ ، ص ٨٧ – ومثال آخر لزهير بن ابي سلمى ينتقل فيه الغزل والمدح :

دع ذا ، وعد القول في هرم خير البداة وسـ ـ الحضر

(شرح ديوان زهير ، طبعة دار الكتب المصرية سنة ١٤٤ ، ص ٨٨) .

(٢) ابو تمام الطائي : ديوان الحماسة ، نفس الطبعة السابقة ، ج ١ ، ص ٣٤٥ .

وان شفـائي عبـرة مهـراقـة فهل عند رسم دارس من معول (١)

وقد حفل النقاد بايراد مظاهر الوجد والصبابـة ، وبقايا ذكرهـا في النفس ، والوقوف على آثارها في رسوم ديار الحبيب ، وفطنـوا لدقائـق المعاني في الوقوف على الديار ، والتسليم عليهـا ، وذكر تعفيـة الدهـور والازمان والرياح لها ، وسؤالها واستعجامها ، ثـم ما يخلف الظـاعنين في الديار من الوحش ، والدعاء لها بالسقيا، وذكر الانفاس والحرق والزفرات، وزوال الصبر والتجلد (٢) . وهي معان أفاض فيها الجاهليون ومن تابعهم، مما ينم عن مكانة هذه العاطفة في نفس العربي ، وأثر الاعتـداد بالعاطفـة ــ على نحو ما شرحنا ــ عند ظاهر هؤلاء ، على الرغم من نشدانهم المتعـة واللهـو .

فامرؤ القيس مثلا يخضع لسلطان حبه في مخاطبته لاحدى من تعلـق بهن من النساء :

أفاطم مهـلا بعض هـذا التـدلل وان كنت قد أزمعت صرمي فأجملي
أغـرك منـي أن حبـك قـاتلـي وأنك مهما تأمري القلب يفعل (٣)

كثيرا ما يتجاوز في شعر امرىء العيس ما يدل على الشوق والصبابة، وما يبين عن نشدان المتعة وارضاء الهوى ، كقولـه :

تنورتها مـن أذرعـات وأهلهـا بيثرب ، أدنى دارها منظـر عـال
نـظرت اليهـا والنجـوم كأنهـا مصابيـح رهبـان تشـب لقفـال
فقالت : سباك الله ، انك فاضحي الست ترى السمار والناس احوالي؟
فقلت : يمين اللـه أبـرح قاعـدا ولو قطعوا راسي لديك واوصالي
فلما تنازعنـا الحديث واسمحت هصرت بغصن ذي شماريخ ميـال
فصرنا الى الحسنى ، ورق كلامنا ورضت ، فذلت صعبـة اي اذلال

---

(١) شرح المعلقات للتبريزي ، ص ٩ ، من معلقة امرىء القيس .

(٢) انظر مثلا : ابو القاسم الحسن بن بشر الآمدي : الموازنة ... ، ص ٣٩٧ الى آخـر الجزء المطبوع ، ثم المخطوط لوحة ١٨٥ ، على حسب قول الدكتور محمد مندور في النقـد المنهجي ، ص ٣٠٣ .

(٣) شرح المعلقات السبع للزوزني ، ص ١٢ .

سمــوت اليهــا بعد مــا نام أهلها   سمو حباب الماء حالا على حال (١)

« اما البيت الاول فهو نهاية لا تتهيأ مجاوزتها ، بل لا تتمكن مقاربتها لانه ذكر انه تخيل نارها من المدينة ، وهو بالشام ، فساقه الشوق اليها من أجل ذلك .. فله فضل الطاعة لاشتياقه ، وانقياده معه الى الفه الـذي شاقه ، غير انه عقب ذلك غضب بما عفى على حسنه ، ومحا موضع الفخـر له به (٢) » .

وقد استمر هذا النوع من الغزل في عهد بني أمية ، حين ظل الحجاز في عزلته السياسية ، وانصرف هم بعض الشباب من المترفين الـى اللهـو والاستجابة لداعي الهوى (٣) ولكن روح الفروسة كانت قد ضعفت عن ذي قبل ، وكان من أثر ذلك ان طغى المجون والاستهتار . فاتجه الشعراء الى وصف هذا المجون ، مما نال من مكانة المرأة في ادبهم على انهم لم يتجاوزوا الواقع فيما وصفوا ، ولكن ظل من سواهم من الأدباء ينظـر الـى هؤلاء في مجونهم نظرة الخارجين على ما جرت به عادة العرب المخالفين لما تقضي بـه تقاليد بيئتهم وخلقهم ، فحين قال ابن ابي ربيعة :

بينمــا ينعتننــي أبصرننــي   دون قيد الميل يعدو بـي الاغـر
قالت الكبرى : أتعرفن الفتى ؟   قالت الوسطى : نعم ، هذا عمـر
قالت الصغرى ، وقـد تيمتهـا   قد عرفناه ، وهل يخفي القمر ،

قيل له « لم تنسب بهن ، وانما نسبت بنفسك ، وانما كان ينبغي لك

---

(١) تنورتها : نظرت الى نارها ، وانما أراد بقلبه لا بعينيه . أذرعات : بلد الشـام . يثرب : المدينة ـ تشب لقفال : توقد للعائدين ـ سباك الله : أبعدك ورماك بالاغتراب ، او سلط عليك من يسبيك ، والمعروف أن الاسر للرجال والسبي للنساء . احوالي : حوالي ـ أسمحت : لانت وانقادت ـ هصرت : جذبت ـ ورضت : ذلل الصعب منها ـ ذلت : لانت ـ سموت : نهضت ـ الحباب : الفقاقيع التي تظهر على سطح الماء (شرح ديوان امرىء القيس الطبعة السابقة) .

(٢) ابو بكر محمد بن سليمان : الزهرة ، ص ٢٣٦ ـ ٢٣٧ ، وهو ينقـد امرأ القيس من وجهة نظر عذرية كما سنشرح بعد .

(٣) انظر كتابي : الحياة العاطفية ، ص ٥ ـ ٦ وما به من مراجع .

أن تقول : قالت لي ، فقلت لها ، فوضعت خدي ، فوطئت عليه (١) .

وهكذا حين انشد قوله :

قالت لهتر اختها تعاتبها ... لاتفسدن الطواف في عمر
قومي تصدي له لأبصره ... ثم أغمزيه يا اخت في خفر
قالت لها : قد غمزته فأبى ... ثم اسبطرت تشتد في أثري

قيل له : أهكذا يقال للمراة؟ وانما توصف بأنها مطلوبة ممتنعة»(٢).
وقد استمر هذا النوع من الغزل الماجن المستهتر ، وبلغ ذروته عند امثال بشار وابي نواس فتغزلوا في المذكر كما تغزلوا في الجواري الغلمانيات، وظل المجون طابعه العام ، مما لا حاجة بنا هنا الى الاطالة فيه . وكان يقابل هذا النوع من الغزل نوع آخر ، كان يسير معه على طرفي نقيض ، الا وهو الغزل العذري .

٢ ـ **الغزل العذري** : وقد عرف فيبادية الحجاز وأطرافها فيالعصر الاموي وهو الغزل الذي يتحدث عن الحب العفيف، وعما يلاقيه المحب من عذاب وما يعانيه من تباريح ، في تحرز من الاستهتار ، وبعد عن الخلاعة وروح الاستمتاع ، مع طابع ديني واضح . فكان عماد هذا الغزل العفيف أمران : صدق العاطفة ، وصدق العقيدة . وكانت البيئة العربية ممهدة لوجود هذا النوع من الغزل ، بما ساعدت على استقرار روح المساواة بين الرجل والمراة، وعلى الاعتداد بالعاطفة (٣). وانما وجد هذا الغزلفيالبادية في العصر الاموي ، لان الحجاز كان في ذلك العهد منطويا على نفسه ، فقد فشل في محاولته استرداد مكانته السياسية ، بعد أن نقلت عاصمة الدولة الى دمشق ، وانتقل النشاط السياسي الى العراق . فتوجه هم علمائه الى البحث في مسائل الدين ، وانصرف اكثر شعراء المدن فيه الى حياة

---

(١) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ٩٩ .
(٢) نفس المرجع ، ص ٩٩ ـ ١٠٠ .
(٣) انظر ص ١٩١ ـ ١٩٢ من هذا الكتاب .

اللهو والترف . واما البادية فقد اتجهت الى الغزل العفيف، لغلبة التقاليد العربية عليهم ، ولتمكن الخلق الاسلامي فيهم (١) .

وكان الاسلام اقوى العوامل في ظهور هذا النوع من الغزل ، اذ خلق ادراكا جديدا للعاطفة ، فيما دعا اليه من جهاد النفس ، ومقاومة الهوى ، وفيما هيأ لروح الزهد، بتهوينه من شأن الدنيا، وتهويله لعذاب الآخرة(٢). وكانت مقاومة النفس للهوى أكبر ظاهرة تجلى فيها زهد هؤلاء الغزليين في المتاع الحسي ، حتى كان بعضهم من الزهاد الاتقياء . فهذا عبد الرحمن بن ابي عمار الشهير بالقس ــ وكان من اعبد اهل مكة ــ قد هام بسلامة المغنية، قالت له يوما : انا احبك . فقال : وانا والله احبك ... قالت : وما يمنعك؟ فوالله ان الموضع لخال ، قال اني سمعت الله عز وجل يقول : « الاخلاء يومئذ بعضهم لبعض عدو الا المتقين » ، وانا اكره ان تكون خلة ما بيني وبينك تئول الى عداوة (٣) . فتلك روح لم تكن لتظهر الا في مجتمع أشرب روح الدين . ومثل آخر : عروة بن حزام ، وكان من اوائل من تأثر بالاسلام (٤) في شعره ، وقد وفد على زوج حبيبته عفراء بالشام، فأكرمه الزوج واحسن مثواه ، وخرج وتركه مع عفراء يتحدثان .. فلما خلوا تشاكيا .. فطالت الشكوى ، وهو يبكي احر بكاء ، ثم أتته بشراب وسألته ان يشربه ، فقال : والله ما دخل جوفي حرام قط ، ولا ارتكبته منذ كنت ، ولو استحللت حراما لكنت قد استحللته منك ، فأنت حظي من الدنيا (٥) ... وقد فضلت سكينة بنت الحسين جميلا على جرير والفرزدق وكثير قائلة في تعليلها لذلك التفضيل : « انه جعل حديثنا بشاشة ، وقتلانا شهداء » تشير بذلك الى قول جميل :

---

(١) انظر كتابي : الحياة العاطفية ، ص ٦ ــ ٨ والمراجع المبينة به .

(٢) لا مجال هنا للاطالة بايراد الآيات والاحاديث واقوال الصحابة والتابعين الدالة على ذلك ، انظر المرجع السابق ، ص ٩ ــ ١٠ .

(٣) ابو الفرج الاصبهاني : الاغاني ، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ٨ ، ص ٣٣٥ .

(٤) توفي عام ٢٨ او ٣٠ من الهجرة ، انظر الاغاني طبعة بولاق ، ج ٢ ، ص ١٥٢ ــ ١٥٨ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١٥٤ .

لكل حديث عندهن بشاشة وكل قتيل عندهن شهيد (١)
يقولون جاهد يا جميل بغزوة وأي جهاد غيرهن اريد ؟

فليس المحب ، اذن لاهيا عابثا حين يعاني آلام حبه ، ما دام عفا طاهر الغاية ، بل انه مأجور مثاب من الله ، وقد يرتقي الى مرتبة الشهداء (٢) .

ولم يبق الحب العذري محصورا في بادية الحجاز ، بل كان كذلك في امصارها . فمن العذريين عروة بن اذينة يحيى بن مالك الذي كان من فقهاء المدينة ومحدثيهم (٣) . وعبد الرحمن بن ابي عمار الشهير بالقس ، وكان من اعبد اهل مكة (٤) .

هذا الى أن الامصار الاسلامية — خاصة بغداد والبصرة والكوفة — كانت تزخر — منذ القرن الاول للهجرة — بحياة غنية فياضة ذات الوان شتى : فهناك الحياة المدنية وما جد فيها من اللهو والترف ، وهناك اخلاط من اجناس مختلفة يلتقون في ظلال هذه الحياة ، على ما بينهم من تفاوت في الثقافة والجنس والنشأة ، وهناك تيارات فكرية متنوعة ، ومفارقات اجتماعية ، ادت باصحابها الى سلوك مناهج متضاربة في الحياة يناقض بعضها بعضا : فمن جنوح الى حياة اللهو والاستمتاع ، الى حياة جادة عاكفة على التحصيل والدرس ، ومن مغالاة في التدين ، الى الاستهتار والالحاد ، ومن مشاركة في الحياة الاجتماعية والسياسية ، الى رغبة عن الدنيا وانصراف الى الحياة الروحية . ومن الطبيعي في حضارة فتية — التقت فيها اجناس وتيارات فكرية متنوعة — ان تتمثل في مواطنها الوان من الصراع ، تقوم فيها العاطفة بدور كبير . وقد قام النشاط الفكري يغذي هذه العاطفة بغذاء

---

(١) المرجع السابق ، ج ١٤ ، ص ١٦٦ .

(٢) عد الرسول من بين من يظلهم الله يوم القيامة : « رجل دعته امرأة ذات منصب وجمال الى نفسها ، فقال : اني اخاف الله » . بل يروى عن الرسول : « من عشق وكتم وعف وصبر غفر الله له وادخله الجنة » . انظر كتابي الحياة العاطفية ، ص ١٢ والمراجع المبينة به .

(٣) امالي السيد المرتضى ابي القاسم علي بن الطاهر ابي احمد الحسين المزني ، طبعة القاهرة ١٣٢٥ هـ — ١٩٠٧ م ، ج ٢ ، ص ٧٢ — ٧٤ .

(٤) الاغاني طبعة دار الكتب المصرية ، ج ٨ ، ص ٣٣٥ وما يليها .

فكري جديد . وحقا كانت الحياة العاطفية قد ارتقت عند كثير من اهل تلك الامصار الى درجة رفيعة ، فهذبت وصقلت ، وصارت غنية بالمعاني الفكرية والانسانية .

ومن خير من ارخوا للحياة العاطفية ـ لذلك العصر ـ ابن ابي داود(١) في كتاب : « الزهرة » . وقد فلسف نواحيها الادبية ، وشرح جوانبها الانسانية . وانما يؤرخ ابن ابي داود للحب العذري العف الذي كان له سطان حينذاك .

يرى ابن ابي داود ان الحب في ذاته لا يعد فضيلة لا بمقدار عفة صاحبه فيه ، وسموه به عن المطالب الدنيا . اما الحب نفسه فضعف يسوقه القدر لذوي الحس المرهف (٢) . والحب الجدير بهذا الاسم هو الذي يعف فيه صاحبه ، ضنا بعاطفته وحرصا على تخليدها . وليست العفة في حاجة الى فرض الاديان لها ، بل هي مما تقتضيه الطبائع الطاهرة : « ولو لم تكن عفة المتحابين عن الادناس ، وتحاميهما ما ينكر في عرف كافة الناس ، محرما في الشرائع ، ولا مستقبحا في الطبائع ، لكان الواجب على كل واحد منهما تركه ابقاء لوده عند صاحبه ، وابقاء على ود صاحبه عنده » . ثم يروي باسناده عن حمزة بن ابي ضيغم :

وبتنا خلاف الحي ، لا نحن منهم ... ولا نحن بالاعداء مختلطان
وبتنا يقينا ساقط الطل والندى ... من الليل بردا يمنة عطران
نذود بذكر الله عنا غوى الصبا ... اذا كاد قلبانا بنا يردان

ويروى كذلك عن اعرابية بالبادية :

---

(١) كان فقيها ظاهريا على مذهب ابيه ، وكان ابوه اول من استعمل كلمة الظاهر ، واخذ بالكتاب والسنة ، والغى ما سوي ذلك من الراي والقياس ، وتوفي ابن ابي داود عام ٢٦٩ هـ (الفهرست لابن النديم ، ص ٢١٦ ـ ٢١٧ ـ والمسعودي : مروج الذهب ، طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ ، ص ٥٣ ـ ٥٤) .

(٢) ابو بكر محمد بن سليمان بن ابي داود الاصفهاني : الزهرة ، طبعة بيروت ١٩٣٢ م ص ٤ ـ ٥ .

ويوم كابهام الحبارى لهوته بقمعة ، والواشون فيه تحرف
بلا حرج الا كلام مودة علينا رقيبان : التقى والتعفف
اذا ما تهممنا صددنا نفوسنا كما صد من بعد التهمم يوسف(١)

ويفلسف ابن داود الحب العذري ــ وهو فيهذا متأثر ببعض فلاسفة اليونان قبله ــ فهو يذكر ان سبب الحب هو تعارف الارواح ، ويروي حديثا بسنده عن الرسول انه قال : « الأرواح جنود مجندة ، فما تعارف منها ائتلف ، وما تنافى منها اختلف (٢) » . ثم يقول : « وزعم بعض المتفلسفين ان الله جل ثناؤه خلق كل روح مدورة الشكل ، على هيئة الكرة، ثم قطعها ايضا فجعل في كل جسد نصفا ، وكل جسد لقي الجسد الذي فيهالنصف الذي قطع من النصف الذي معه كان بينهما عشق ، للمناسبة القديمة . وتتفاوت أحوال الناس في ذلك على حسب رقة طبائعهم ، وقد قال جميل في ذلك :

تعلق روحي روحها قبل خلقنا ومن بعد ما كنا نطافا وفي المهد(٣)

---

(١) المرجع السابق ، ص ٦٦ .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٤ ــ ١٥ وترجع هذه النظرية في أصلها الى الاسطورة اليونانية القائلة بأن النوع الانساني المسمى Androgyne كان في كل فرد منه عنصر الذكورة والانوثة ، وكان شكل الانسان دائريا (رمزا لكونه وليد الحركة الدائرية التي سيطر على العالم) ثم تطاول الانسان على الاله زيوس Zeus ، فأراد أن يصعد الى السماء ، فعوقب بأن شطر الى نصفين . وبعد هذا التقسيم ظل كل نصف يطلب نصفه الاخر . ومنذ ذلك الوقت والحب فطري بين الناس ، لانه يعود بنا الى الحالة الفطرية الاولى ، فيجعل من المحبين شخصا واحدا وروحا واحدة، واذا ترى المتحابين يتعانقان في لهف ، لانهما يحرصان على تحقيق ذلك الاتحاد ، وتهون لديهما كل الملذات من مأكل وغيره في سبيل بقائهما معا ، وليست الملذات المادية هي الباعثة على هذا اللهف ، ولكنها الرغبة في العودة الى حالة الانسان الاولى التي هي اكمل . وقد فلسف هذه الاسطورة افلاطون على لسان أرستوفان في كتابه : المأدبة Symposium انظر :
Platon : Le Banquet, trad. Meunier, Paris 1920, p. 82-87.

ويرى اخوان الصفاء أن ابن الرومي قد عبر عن هذا المعنى بقوله :

أعانقها والنفس بعد مشوقة اليها ، وهل بعد العناق تداني ؟
كأن فؤادي ليس يشفي غليله سوى أن يرى الروحان يمتزجان

ومن كان منشأ حبه عن هذه المشاكلة الطبيعية ، تمكن الحب من نفسه . وصعب عليه النسيان ، فاذا هجر لتعذر بعض مطلوبه ، او لوشاية رقيب أو عذول ، فان ادنى عارض يطيف به ، يعيده الى ما كان عليه من حال ، حتى لو الم به طيف خيال :

اذا قيل ان النأي يسليك ذكرها ... الم خيال من أميمة يسعف
فمن لا مني في ان اهيم بذكرها ... تكلف من وجد بها ما اكلف (١)

وليس في الخضوع لسلطان الحب صغار ، بل الحازم هو من صبرعلى مضاضة التذلل ، والتمس العز في استشعار التذلل ، يقول الحسن ابن هانيء :

يا كثير النوح في الدمن ... لا عليها ، بل على السكن
سنة العشاق واحدة ... فاذا احببت فاستكن (٢)

ومن شيمة المحب الصادق ان يرضى بقليل النوال ، اذا منع من كثير وصال . يقول جميل :

ويقلن انك قد رضيت بباطل ... منها ، فهل في اجتناب الباطل ؟
ولباطل ممن احب حديثه ... اشهى الي من البغيض الباذل
ولرب عارضة علينا وصلها ... بالجد ، تخلطه بقول الهازل
فاجبتها في القول بعد تستر ... حبي بثينة عن وصالك شاغلي
لو كان في قلبي كقدر قلامة ... فضل . وصلتك او اتتك رسائلي

= (رسائل اخوان الصفاء ، ج ٣ ، ص ٢٦٢ ، ٢٦٤) .
راجع ايضا : (ابو عبدالله محمد بن ابي بكر بن قيم الجوزية : روضة المحبين ، طبعة دمشق سنة ١٣٤١ هـ ، ص ٣٦ ، ٤٩ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥) وعلى هذا فالانسان يسكن الى محبوبه لانه منه ، ويذكر ابن حزم قوله تعالى : هو الذي خلقكم من نفس واحدة وخلق منها زوجها ليسكن اليها ـ ويقول : فجعل علة السكون انها منه . انظر طوق الحمامة لابن حزم ، ص ٦) .
(١) ابن ابي داود ، المرجع السابق ، ص ١٦٣ ـ ١٦٤ ، ١٧٠ .
(٢) نفس المرجع ، ص ٥٢ ـ ٥٣ .

وينتقد ابن أبي داود هذا الشعر . فيقول : « أما هذا فقد دلنا بغاية جهده على شدة تمكنها من قلبه ، وأخبرنا مع ذلك في شعره انه لو تهيأ خلاص شيء من حبه من يدها لصرفه الى غيرها . وهذه حال لا ترضي اهل الوفاء . ولا يستعملها أهل الصفاء (١) » .

وفي هذا ما يدلنا على بلوغ الحياة العاطفية ـ فيما يورده ابن داود ـ أقصى ما قدر لها من رقي ورقة .

واقصى ما يبلغ المحب العذري من حال هي حال الوله ، على نحو ما يروى من أخبار مجنون ليلى من انه كان يستقبل بيتها بدل الكعبة ؛ ولا يدري كم ركعة صلى اذا ذكرها . « والوله الخروج عن حدود الترتيب . والتعطل عن أحوال التمييز (٢) » . وكانت العقيدة مدار جل خواطر الغزليين من العذريين كما يظهر من الامثلة السابقة ، وهذا ما قرب ما بينهم وبين المحبين الصوفيين على نحو ما سنرى .

٣ ـ **الحب الصوفي** : وهو حب فلسفي ، يهيم بالجمال ، لينفذ من ورائه الى معانيه الروحية والميتافيزيقية . وقد تأثر اصحابه به أبلغ تأثر بآراء افلاطون في الحب والجمال ، واقدم عرض لنظرياتهم وقفنا عليه في المجتمع الاسلامي نجده في رسائل اخوان الصفاء ، ونوجز القول هنا في آرائهم مشيرين الى أصلها اليوناني :

يرى هؤلاء ان الهيام بالجمال الجسدي ، والوقوف عند حدوده ، من شأن العوام والجهلة ، « الذين اذا رأوا مصنوعا حسنا ، أو شخصا ، تشوقت نفوسهم الى النظر اليه ، والقرب منه ، والتأمل له » (٣) ، لا

---

(١) نفس المرجع ، ص ٩٧ ـ ٩٨ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٢١ ـ وكتاب ابن داود يستحق دراسة على حدة ، لانه كان قدوة لمن الفوا بعده في الحياة العاطفية العربية ، كابن حزم المتوفي عام ٤٥٦ هـ في كتابه : طوق الحمامة في الالفة والآلاف ، وكانت نظراته في الحب العذري قدوة لابن قزمان ومن نهج نهجه في الغزل الاندلسي ، الذي أثر بدوره في شعر التروبادور كما شرحنا في كتابنا : الادب المقارن .

(٣) رسائل اخوان الصفاء وخلان الوفاء ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ هـ ، ١٩٢٨ م ، ج ٣ ، ص ٢٧٤ .

جاوزون في نظرتهم حدود المادة وغاياتها الدنيئة (١) . وليس الحب الحق الا باعثا من اقوى البواعث على التمسك بالفضائل ، والوقوف على الاخلاق الحميدة وتلقينها (٢) . والعشق – في أسمى صوره – ارتقاء من المحسوسات الى المعقولات ، ومن الاجسام الى الارواح ، نتيجة لتهذيب النفوس وارتقائها ورياضتها ، اذ تتدرج من حب الاشكال الى حب الصور المجردة في عالم الارواح . اذ ان جميع المحاسن والزينة ما هي الا نقوش واصباغ ورسوم قد زينت بها ظهور الاجسام ، كيما اذا نظرت اليها النفوس الجزئية حنت اليها وتشوقت لها ، لا هياما بها في ذاتها ، كما يحب الاطفال الدمى واللعب، ولكن لدلالاتها ومعانيها. فالحكماء « هم الذين اذا راوا صفة محكمة أو شخصا مزينا . تشوقت نفوسهم الى صانعها الحكيم ومصدرها الرحيم ، وحنت اليه وتعلقت به .. ومن هنا قالت الحكماء : «أن الله هو المعشوق الاول » . ولا يستلزم حب الله والهيام به على هذا النحو تجسيما ، لان الله يجل عن الشبيه والصورة ، وانما يرشد الجمال الحسي اليه ، لانه مصدره ، وهو ذو الجمال المطلق (٣) .

---

(١) المرجع نفسه ، ص ٢٧٠ ، ٢٧١ – قارنه بقول افلاطون : « اما العمال (العامة) فهم الذين يهملون – في كل ما يحبون – الروح ليتعانقوا بالجسد ، ولا ينظرون الا الى المتعة ، ولا يلقون بالهم الى الحياة في الجمال او بدونه ، وهم اهل للهيام باكثر المخلوقات حمقا ... » .

انظر : Platon le Bauquet, trad. op. cit. p. 53.

(٢) رسائل اخوان الصفاء ، ج ٣ ، ص ٢٦٢ – ٢٦٧ قارنه بافلاطون . المرجع السابق ص ٦٢ ، ٥٧ – ٥٨ .

(٣) رسائل اخوان الصفاء ، ج ٣ ، ص ٢٧١ – ٢٧٢ – قارنه بافلاطون على لسان ديوتيما تشرح لسقراط ما يمر به المحب من ادوار في نشدانه الفضيلة . « انه يحب في بادىء امره مخلوقا جميلا ... ثم يفهم بعد ذلك ان جمال الجسم في مخلوق هو اخ للجمال في اي جسم آخر ، فعلينا اذن ان نبحث عن الجمال في معناه المجرد الذي ندركه بانفسنا .. فاذا اختمرت في نفسه هذه الفكرة احب الجمال في كل الاجسام ، وبرىء بذلك من حدة العاطفة ... فلا يلقي الى محبوبه بالا ، وينظر اليه على انه شيء هين القيمة في ذاته ، ويتجه بعد ذلك الى جمال الروح ، فيراه اجل خطرا من جمال الجسم ... فيتامل على الدوام في ذلك الجمال ، تاملا لا تفتر فيه همته .. حتى يدرك فجاة الجمال الاسمى الذي كان منذ البدء غاية وجوده ، ذلك الجمال الخالد الازلي الابدي ، المنزه عن النقص ولا حد لكماله ، جمال واجب الوجود لذاته .. جمال نقي خالص لا شوب فيه .. ان المحب ينجذب الى ذلك الجمال المطلق الالهي ، ويستغرق فيه ... » (افلاطون المرجع السابق ، ص ١٣٩ ، ١٤٧) .

ولهذا يرى الصوفية ـ الذين ينظرون هذه النظـرة الى الجمال ـ معاني الجمال الروحي من وراء الجمال الحسي ، متخذين من الجمال المادي وسيلة اليه . عن طريق التفكير في الخير المطلق المنزه عـن الكيـف فكانت لاشعارهم ومعانيها الغزلية روعة وجدة، لا سبيل اليهما الا بتجاوز الجمال الحسي . وكانت في اشعار الصادقين منهم في عاطفتهم الروحية معان ذات وجهين : فظاهرها منصرف الى الوسيلة في الجمـال الحسي ، وباطنهـا مقصود به الغاية في الجمال الخالد . ولنضرب هنا مثلا بأبيات لابن العربي، وقد شرحها بنفسه على الطريقة الصوفية :

يا خليلـي قفـا واستنطقـا	رسم دار بعدهم قد خربا (١)
واندبـا قلـب فتـى فارقـه	يـوم بانـوا ، وابكيـا وانتحبا
رحلـوا العيس ولم اظفر بهم	السهو كان ام طرف نبـا (٢)
لم يكن هذا ولا ذاك ، ومـا	كـان الا ولـه قـد غلبـا (٣)

وهكذا كان هذا النوع من الغزل الصوفي ظاهـرة عني بها فلاسفـة الصوفية وشعراؤهم ، وهو يعبر عن مبـادىء وعقائـد عاش لهـا هؤلاء الصوفيون ، وكانوا يعبرون فيها عن عقيدتهم وايمانهم ، لانهم ادخلوها في مبادىء الدين الاسلامي عن طريق التأويـل ، مما لا يتسع المجـال هنا لشرحـه .

وفيما قدمنا من عرض لآراء المفكرين من النقاد ما يعطي صورة لمجهود العرب في نقد الاجناس الادبية الشعرية . وقد تأثروا فيه ـ كما اسلفنا ـ بآراء ارسطو وافلاطون . اما اجناس الادب النثريـة فسنرى مـدى مـا اولوها من عنايـة .

---

(١) يقول ابن العربي في شرحه لهذه الابيات التي نظمها : يا خليلـي : يخاطب عقلـه وايمانه ، يقول لهما : استنطقا في موقف من المواقف الالهية آثار منـازل الاحبـاب ، بعـد رحيلهم عنها وخرابها بعدهم ، فان القلوب اذا فارقت اصحابها متوجهة نحـو حضرة الحـق التي هي محبوبة لها ، تتصف بالخراب لعدم الساكن .

(٢) العيس : الهمم امتطتها القلوب من غير علم مني بذلك ، ولا ادري : السهو كـان مني ام نبا طرفي عن ادراك ذلك من غير سهو .

(٣) « اي ما سهوت ولا نبا طرفي ، وانما شغلني بحبه حجبني عنه » كما حكي عن مجنون بني عامر حين جاءته ليلى في حكاية طويلة ، فقال لها : « اليك عني ، فان حبـك شغلنـي عنك » . راجع الابيات وشرحها الذي اوردناه في كتاب ابن العـربي : ذخائـر الاعـلاق شرح ترجمان الاشواق ، محي الدين بن العربي ، طبعة بيروت ١٣١٢ هـ ، ص ٢ ـ ٤ .

٣

أجناس الادب النثرية

لم يعن النقد العربي بأجناس النقد الموضوعية في النثر ، كما لم يعرفها في الشعر ، فلا نعلم فيه شيئا يعتد به خاصا بالقصة عامة ، او المقامة ، او القصة على لسان الحيوان (١) مثلا . وانما انحصر هم النقاد في النثر الذاتي ، وما يتصل به . وعند هؤلاء النقاد « لا يخلو المنثور من أن يكون خطابة او ترسلا او احتجاجا او حديثا (٢) » . ويقصد بالحديث ما يجري بين الناس في مخاطباتهم ، ومنه الجد والهزل، والحسن والقبيح، والفصيح والملحون ، والصدق والكذب ... (٣) وكلها اعتبارات لا تجعل من الحديث جنسا أدبيا قائما بذاته ، فلا وزن لها فيما نحن الآن بسبيله. واما الاحتجاج او الجدل ، فيمكن رد الاعتبارات المذكورة فيه الى ضرب من الخطابة الاستدلالية (٤) ، وما ذكروه في أدب الرسائل لم يعد ذا قيمة في النقد ، فهو أقرب الى تاريخ الادب ، على ان كثيرا مما ذكروه في باب الرسائل مكرور مع ما أورده في الخطابة ؛ ثم ان الرسائل والخطابة قد غزتهما — بعد تطورهما — ضروب التخيل والمجاز ، حتى قربا من الشعر، فأصبحت لغتهما كالشعر المنثور ، لا يفرقها من المنظوم غير الوزن . وقد كان الوزن هو الفاصل ما بين الشعر والنثر عند نقاد العرب (٥) ، لانهم لم يتناولوا في نقدهم غير الادب الذاتي ، والنثر فيه — كالشعر — حافل بضروب الخيال : على خلاف ما راينا في الشعر الموضوعي عند ارسطو الذي

---

(١) راجع الفصل الاول من هذا الباب ، والقصة على لسان الحيوان يسميها صاحب الفهرست : الخرافة ، راجع ابن النديم : الفهرست ، ص ١١٧ . هذا ، ولم يهتم النقاد كذلك اهتماما يشار بأدب الحكمة .. ومنه في النثر العربي الادب الصغير والادب الكبير لعبدالله ابن المقفع مثلا ، وعلى الرغم من ظهور الحكم في الادب الجاهلي ، قد اثر الادب الفارسي تاثيرا كبيرا في هذا الجنس الادبي العربي ، وسنعالج هذا في بحث مستقل .

(٢) نقد النثر المنسوب الى قدامة ، ص ٩٣

(٣) المرجع السابق ، ص ١٣٧ .

(٤) ص ٩٧ — ٩٨ من هذا الكتاب .

(٥) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٣ .

يحفل بتنميق العبارة كثيرا في المسرحية والملحمة . ويرى أن الوزن ليس هو الفارق الوحيد بين الشعر والنثر ، وأن الشعر الموضوعي غني بموارده الاخرى غير اللغوية ، فهو اقل حاجة الى استعمال المجاز ، ولـذا كـان الكتاب ـ عند ارسطو ـ أحوج الى استعمال المجاز من الشعراء (١) . وقد ردد صاحب كتاب « الطراز » راي ارسطو الاخير ، فـراى ـ كمـا راى ارسطو ـ أن الفصاحة والبلاغة « كما يردان في المنظوم ، يردان في المنثور، واحسن مواقعها ما ورد في المنثور (٢) » .

وقد تكون هذه ظاهرة من ظواهر التأثر بأرسطو ، وهـي كثيرة كمـا رأينا في الشعر ، وكما سنرى في بعض ما أوردوه في نقد الخطابة ـ ونرى أن نقتصر هنا على الجنس الاهم من أجناس النثر ، وهو الخطابة .

الخطـابـة

لم يعـرف العرب الخطابـة القضائيـة كما هي اليـوم ، او كمـا هي في عصر أرسطو (٣) وقلمـا عرفوا ما يمكـن ان نطلـق عليـه خطابـة استشارية كما عرفها أرسطو (٤) ، كخطب يوم السقيفة للنظر فيمن يولي أمر المسلمين بعد الرسول (٥) ، وكاستطلاع علي بن ابي طالب راي أصحابه في المسير لحرب معاوية بالشام (٦) ، ويمكن أن يعد منها ـ من ناحية المظهر والصورة ـ وما كان من مغاباة في عقد البيعة لابنه يزيد (٧)

---

(١) راجع صفحات ٤٦ ـ ٤٨ ، ٦٠ ـ ٦١ ، ١٢٥ من هذا الكتاب .

(٢) يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ، طبعه القاهرة ، ١٩١٤ ، ج ١ ، ١٣٨ .

(٣) ص ٩٧ ـ ٩٨ من هذا الكتاب .

(٤) ص ٩٨ من هذا الكتـاب .

(٥) راجع لهذه الخطب الطبري ، ج ٣ ، ص ٢٠٠ ـ ٢٠٧ والكامل لابن الاثير ، ج ٢ ، ص ١٢٣ ـ ١٢٩ .

(٦) راجع هذه الخطب مجموعة في جمهرة خطب العرب للاستاذ احمـد زكي صفـوت ، ج ١ ، ١٤٠ ـ ١٥٢ .

(٧) انظر مثلا : ابوعلي القالي : الامالي، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ١ ، ص ٤١ـ٧١ ابو العباس المبرد : الكامل ، ج ١ ، ص ٣٠ ـ الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ٣ ، ص ٣٠٠ ـ ٣٠١ .

وربما عنى الجاحظ شيئا من نوع هذه الخطابة الاستشارية في قوله: فان أراد صاحب الكلام صلاح شأن العامة ، ومصلحة حال الخاصة ، وكان ممن يعم ولا يخص وينصح ولا يغش ، جمعت النفوس المختلفة الاهواء على محبته ، وجبلت على تصويب ارادته (١) » .

واكثر الخطب العربية ــ بعد ذلك ــ يمكن أن تندرج فيما سماه ارسطو : الخطابة الاستدلالية ، كالخطب في مقامات الصلح والمخالفة ، ومراعاة حرمة الجوار ، وتحمل الديات ، والمفاخرة والمجاذلة ، وما جرت به عادتهم من خطب عقد الزواج وما الى ذلك (٢) . ويهمنا هنا أن نورد ــ في ايجاز ــ الاعتبارات الادبية فيما ذكروا من أحوال الخطابة والخطيب. وبعض هذه الاعتبارات يرجع الى حال الخطيب والسامعين ، وبعضها الاخر يرجع الى الاسلوب .

فعلى الخطيب أن يعرف أقدار المعاني ، ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين ، في حالاتهم المختلفة ، « فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاما ، ولكل حالة من ذلك مقاما ، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني ، ويقسم المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات(٣) » ومراعاة المقام مدار الايجاز والتطويل، اذ الاطالة ــ حين يكفي الايجاز ــ مدعاة للضجر والسآمة ، على حين الايجاز في موضع الاطالة تقصير ، ولا يصح أن يستعمل الخطيب ألفاظ الخاصة في مخاطبته العامة ، ولا كلام الملوك مع السوقة (٤) .

وعلى الخطيب أن يتلمس مواطن القبول من مستمعيه ، فيطيل ما أقبلوا عليه ، ونشطوا لسماعه ، ويمسك عن الاطالة اذا وجد فيهم فتورا عنه (٥) .

---

(١) الجاحظ (ابو عثمان عمرو بن بحر) . البيان والتبيين ، ج ٢ ، ص ٨ .
(٢) المرجع السابق ، ج ٣ ، ص ٦ ــ ٧ ، و ج ١ ، ص ١٠٤ ــ ١٠٥ ، ١١٦ ــ ١١٧ .
(٣) من صحيفة بشر بن المعتمر ، الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ١٣٨ ــ ١٣٩ .
(٤) كتاب نقد النثر المنسوب الى قدامة بن جعفر ، ص ٩٦ ــ ٩٧ .
(٥) المرجع السابق ، ص ٩٦ ــ والجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ١٠٤ ــ ١٠٥ .

وينبغي أن يستعمل الايجاز في مخاطبة الخاصة ، وذوي الأفهامَ الثاقبة ، لانهم يجتزئون باليسير من القول ، كما يجب عليه مثل ذلك في المواعظ والوصايا ، لتكون أيسر نقلا وحفظا ، واما الاطالة فتكون للعوام ، ومن ليسوا من ذوي الافهام . ولا بأس في هذه الحالة من تكرار المعاني وتوكيدها ، او اعادة بعض الالفاظ وترديدها ، تحذيرا ، او تهويلا وتخويفا (١) . وانما تليق الاطالة بالأئمة والرؤساء ومن يقتدى بهم ويؤخذ عنهم . اما العامة فليس لهم اذا خطبوا سوى الايجاز ، لان الاطالة منهم – في راي صاحب كتاب النثر – مدعاة التباين والاختلاف في الراي . ولهذا المعنى يقول شاعر من الخوارج :

كنا اناسا على دين ففرقنا قذع الكلام وخلط الجد باللعب

ما كان اغنى رجالا ضل سعيهم عن الجدال ،واغناهم عن‌الخطب(٢)

وينبغي للخطيب الا يستعمل في الامر الخطير كلاما لم يتضح تفكيره فيه ، ولم تظهر فيه الروية والأناة ، فيكون كما قال زهير :

وذي خطل في القول يحسب انه مصيب فما يعرض له فهو قائله

وهذا المعنى قد عني به ارسطو كما راينا فيما سبق ، فقصد الى تزويد الخطيب بوسائل الحجج ، ومعرفة حالات النفس ، وكيفية اثارة المشاعر المختلفة في الجمهور (٣) .

هذا ، ويمكن ان نعد الجدل نوعا من الخطابة الاستدلالية ، اذ يقرر فيه المتكلم حجته عن طريق الحوار في مواجهة خصمه ، وغالبا ما يكون في محضر آخرين . وتبنى مقدمات الجدل مما يوافق الخصم عليه ، وان لم يكن في نهاية الظهور للعقل . وهذا ما يفرق بين‌الباحث‌عن الحق‌في ذاته،

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٠٥ – ونقد النثر ، ص ٩٧ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٠٣ – ١٠٤ ، والقذع : الرمي بسوء القول .
(٣) نفس المرجع ، ص ١١١ ، قارنه بص ١٠٤ – ١٠٨ وراجع كذلك الخطابة لارسطو ، الفصل الثاني من الكتاب الاول .

وبين المجادل الذي يقصد الى الزام خصمه الحجة . فاذا سيقت الحجة مما يوافق الخصم عليه فلا مطعن له فيها (١) . والسائل في موقفه اقوى من المجيب ، ولذا لا ينبغي للخطيب أن يأذن لخصمه في السؤال الا اذا كان على ثقة من القدرة على اجابته ، لانه اذا لم يجب ـ او أجاب ولم يقنع ، او تلجلج في كلامه ـ فقد ظهر عجزه (٢) .

ويستجاد في اسلوب الخطابة ان يكون جاريا على السجية ، غير متكلف والا تغمض معانيه على السامعين ، ولهذا يتغير الأسلوب ، وتختلف العبارات والالفاظ على حسب من توجه اليهم الخطبة . ويتبع ذلك تكرار المعاني والالفاظ اذا دعت حاجة المستمعين الى هذا التكرار (٣) . ويستجاد في اسلوب الخطابة السجع عند سماح القريحة به ، على انيكون في بعض الكلام لا في جميعه : « فان السجع في الكلام كمثل القافية في الشعر ، وان كانت القافية غير مستغنى عنها في الشعر ، والسجع قد يستغنى عنه » . وكانت الاسجاع تكثر في خطب المفاخرة والمنافرة، وجرت عليها عادة الخطباء منذ صدر الاسلام (٤) .

وموجز القول في الكلام الخطابي ، أسلوبه ومعانيه ، أن يتوصل فيه صاحبه الى اثبات الغرض المقصود ، وتمكنه في نفس السامع حتى يكاد ينظر اليه عيانا (٥) .

وفيما قدمناه من آراء لنقد الاجناس الادبية ما يوضح منهج العربي في دراستها ونوع نظرتهم الى العمل الادبي في جملته . وهو نفس ما راعوه في دراستهم لاجزاء القول وترتيبها .

---

(١) مرجع قدامة السابق ، ص ١١٩ ـ ١٢٠ ، ١٢٢ ، قارنه بص ٩٤ ـ ٩٥ ، ١٤٧ من هذا الكتاب .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٣٣ ـ ١٣٤ ، قارنه بص ١٤٥ من هذا الكتاب .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٠٤ ـ ١٠٥ ، والجاحظ البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٩٢ وقارنه بص ١٣٢ ـ ١٣٣ من هذا الكتاب .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٠٧ ، والجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٢٩٠ـ٢٩١ و ج ٣ ، ص ٦ قارنه بص ١٢٠ ـ ١٢٣ من هذا الكتاب .

(٥) يحيى بن حمزه العلوي : الطراز ، ج ٢ ، ص ٢٢٣ ، وهذا المعنى عني به ارسطو في غير موضع كما ذكرنا في الباب الاول من هذا الكتاب في الخطابة عند ارسطو .

الفصل الثالث

تنظيم اجزاء القيول (١)

تقتضي وحدة العمل الفني ادراك الموضوع ، بما يتضمنه من أفكار، وهو ما تحدثنا عنه في الفصل السابق ، ثم تنظيم المعاني بحيث تكون مرتبة منسقة لتتجلى وحدتها . وفيما يخص النثر أدرك العرب ادراكا عاما هذا الترتيب ، كما في الخطابة والرسائل مثلا . ولكن الاوائل في الشعر لم يولوا عنايتهم شيئا من هذا ، اذ كانت تتوالى أبيات القصيدة على نحو لا يبرره الا واقع حياة البدوي ومشاعره النفسية . فكان غالبا ما يتخيل أنه في رحلة ، فيصادف أطلال منازل الأحبة ورسومها ، فيقف يبكيها (٢) ، ويتذكر صبواته مع حبيبته النازحة ، ثم ينتقل الى وصف مطيته في سفره، وغالبا ما كانت الابل ، ويذكر ما صادف في رحلته من مشاق وأهوال ، لينتقل الى غرض القصيدة من مدح أو غيره ، وينتهي من قصيدته كيفما ينتهى ، لا يعنى بخاتمة لها (٣) . فلم تكن أوائل العرب تخص ترتيب

---

(١) هو ما عالجه ارسطو في النصف الثاني من الكتاب الثالث من الخطابة فيما يختص النثر ، انظر ص ١٣٦ وما يليها من هذا الكتاب ، وقد عالجه في الشعر في الحكاية وفي الوحدة العضوية ، انظر ص ٥٩ ــ ٦٩ من هذا الكتاب .

(٢) والعرب لا تقصد الديار للوقوف عليها ، ولكن تجتاز بها ، فان كانت على سنن الطريق قال الشاعر : قفا ، اوقفوا ، اوقف . وان لم تكن على سنن الطريق قال : عوجا ، عوجوا ، ثم ان الوقوف على الديار وقوف على المطي، ولا يكادون يذكرون نزولا ، كقل كثير:

خليلي ، هذا ربع عزة فاعقلا قلوصيكما ثم ابكيا حيث حلت

ولا تعقل القلوص الا اذا نزل عنها راكبها : (ابو القاسم الآمدي : الموازنة بين ابي تمام والبحتري ، ص ٣٩٧ ــ ٤٠٠) .

(٣) كامرىء القيس مثلا . انظر ابن رشيق :العمدة ، جـ ١ ، ص ١٥٩ .

المعاني بفضل مراعاة ، وانما حفل بها المحدثون منذ العصر العباسي نقادا وشعراء ، فأخذوا يهتمون بالبدء ، وبالانتقال منه الى الغرض ، ثم بالخاتمة . لانها المواقف التي تستعطف اسماع الحضور ، وتستميلهم الى الاصغاء (١) .

وحقا منذ الجاحظ وابن المعتز ، يوصي النقاد بحسن الابتداء ، وبمقارنة الابيات القريبة المعنى بعضها الى بعض (٢) ، بل ان من نقاد العرب المتأخرين من ردد فكرة – قد تلتبس في ظاهرها – بالوحدة العضوية ، متأثرا – خطأ – بأرسطو ، ولكن لم يفهمه حق الفهم . فيقول ابن رشيق نقلا عن الخاتمي : « من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجا بما بعده من مدح او ذم ، متصلا به غير منفصل منه . فان القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض أعضائه ببعض ، فمتى انفصل واحد عن الآخر ، وباينه في صحة التركيب ، غادر بالجسم عاهة تتخون محاسنه ، وتعفي معالم جماله ، ووجدت حذاق الشعراء وارباب الصناعة من المحدثين ، يحترسون في مثل هذه الحال احتراسا يحميهم من شوائب النقصان ، ويقفهم على محجبة الاحسان (٣) » . ولعل أروع ما تنعكس فيه نظرية الوحدة العضوية لارسطو في النقد العربي هو قول ابن طباطبا المتوفى عام ٣٢٢ هـ : « واحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما ينسق به أوله مع آخره ، على ما ينسقه قائله ، فان قدم بيت على بيت دخله الخلل ، كما يدخل الرسائل والخطب اذا نقض تأليفها . فان الشعر اذا اسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها ، وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها ، والامثلة السائرة المرسومة باختصارها ، لم يحسن نظمه ، بل يجب أن تكون القصيدة كلها ككلمة واحدة ، في اشتباه أولها بآخرها ، نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة الفاظ ودقة معان وصواب تأليف ، ويكون

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٧٤ – انظر ايضا من هذا الكتاب ص ١٧٢ – ١٧٣ .

(٢) انظر عبدالله بن المعتز : البديع ، ص ١٣٣ حيث يتحدث عن حسن الابتداء ، وكذا الجاحظ : البيان والتبيين : ج ١ ، ص ٦٦ – ٦٨ – ٢٠٦ .

(٣) ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ٩٤ .

خروج الشاعر من كل معنى يصنعه الى غيره من المعاني خروجا لطيفا ... حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة افراغا... لا تناقض في معانيها، ولا وهي في مبانيها ، ولا تكلف في نسجها (١) » . ويقول ابن طباطبا كذلك :

« وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق أبياته ، ويقف على حسن تجاوره أو قبحه ، فيلائم بينها ، لتنتظم له معانيها ، ويتصل كلامه فيها ، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه وبين تمامه فصلا من حشو ليس من جنس ما هو فيه ، فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول اليه ، كما انه يحترز من ذلك في كل بيت ، فلا يباعد كلمة عن أختها ، ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها ، ويتفقد كل مصراع : يشاكل ما قبله ؟ فربما اتفق للشاعر بيتان يضع مصراع كل واحد منهما في موضع الآخر ، فلا يتنبه على ذلك الا من دق نظره ، ولطف فهمه (٢) » .

ولكن هؤلاء النقاد ، في فهمهم لتآليف المعاني في الشعر ، لا يلقون بالا الى وحدة العمل الادبي بوصفه كلا يتطلب اجزاء خاصة ، بحيث تقوم الاجزاء بنسبتها للمجموع المتآلف ، اذ ان مبلغ جهدهم هو وصل الافكار الجزئية في عمود الشعر ، ويمكن ان نطلق عليه : الصورة الادبية المفردة . وتدور كل الامثلة التي اوردوها حول هذه المعاني المفردة ، فلم يصلوا في فهمهم له الى وحدة الموضوع ، ولا الى تآلف اجزائه في داخله ، فضلا عن وحدة التجربة العضوية .

ولم يفطن احد منهم الى وحدة العمل الادبي في القصيدة على نحو ما نفهم اليوم (٣) ، ولهذا لم يتناف بناء القصيدة الجاهلية ، في فهمهم ، مع تأليف المعاني في الوحدة العامة كما دعا اليها امثال ابن طباطبا ، اذ

---

(١) محمد بن احمد بن طباطبا : عيار الشعر ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ١٢٦ - ١٢٧ .
(٢) ابن طباطبا (محمد بن احمد) عيار الشعر ، ص ١٢٤ .
(٣) انظر الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

نراه ــ على الرغم من توكيده هذا التأليف والانسجام بين المعاني ــ يقول : « ويسلك (الشاعر) منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم ، وتصرفهم في مكاتباتهم ، فان للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر الى أن يصل كلامه ــ على تصرفه في فنونه ــ صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل الى المديح ، ومن المديح الى الشكوى ، ومن الشكوى الى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار الى وصف الفيافي والنوق ... بألطف تخلص واحسن حكاية ، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله ، بل يكون متصلا به وممتزجا معه (١) » . وفي هذا يرى ابن طباطبا أن مجرد وصل أجزاء القصيدة على نظامها الجاهلي ، في جمعها بين الغزل والمدح ، او وصف الديار والآثار والنوق ــ وحدة لها ، فلا يكون المعنى الثاني منفصلا عما قبله متى تخلص الشاعر اليه تخلصا حسنا، وان كان في الواقع مغايرا للمعاني التي سبقته، ولا مبرر لجمعها معا الا النظام التقليدي ، كالجمع بين الغزل والمدح ، او بين الآثار والفيافي والنوق والشكوى والاستماحة .

وتوقفنا مثل هذه النصوص على أن العرب تأثروا بفكرة الوحدة العضوية التي كشف عنها أرسطو ، ولكن على نحو خاص ، اذ فهموا أن معنى هذه الوحدة هو اجادة وصل أجزاء القصيدة القديمة بعضها ببعض ، وان لم يكن بين الاجزاء نفسها صلة ، فبعدوا بذلك بعدا كبيرا عما اراد ارسطو ، ولم يؤثر ادراكهم شيئا يذكر في بناء القصيدة القديم . نعم قد ترك المحدثون منهم أحيانا البكاء على الاطلال ووصف الابل ، ولكنهم استبدلوا بهذين الجزأين ما يقوم مقامهما من وصف الخمر والقصور والمطايا الأخر (٢) ، فلم يكن لفكرة الوحدة العضوية اي أثر فيذلك التحديد، فلم يقع في وهمهم أن هذه الاجزاء لا صلة عضوية لها بغرض القصيدة(٣).

---

(١) ابن طباطبا : المرجع السابق ، ص ٦ ــ ٧ وانظر كذلك ص ١٧٣ ــ ١٧٤ وهامشها من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ١٧٤ من هذا الكتاب .

(٣) كأني بهؤلاء حين يدركون ان الوحدة العضوية ليست سوى وصل كل جزء من القصيدة بما عداه ، على ما بين الاجزاء من تنافر بعضها مع بعضها الآخر ، يقيسون هذا =

بل ان منهم من علل لبناء القصيدة القديم بما يسوغه في نظره ، فقال : « ان الشاعر انما بدأ قصيدته بذكر الديار والدمن والآثار ، فشكا وبكى ، وخاطب الربع واستوقف الرفيق ، ليجعل ذلك سببا لذكر اهلها الظاعنين عنها ... ثم وصل ذلك بالنسيب ، فشكا شدة الشوق والم الوجد والفراق وفرط الصبابة ، ليميل نحوه القلوب ، ويصرف اليه الوجوه ، ويستدعي به اصغاء الأسماع اليه ، لان النسيب قريب من النفوس .. فاذا علم انه قد استوثق من الاصغاء اليه ، عقب بايجاب الحقوق ، فرحل في شعره ، وشكا النصب والسهر وسرى الليل ، وانضاء الراحلة والبعير ، فاذا علم انه قد اوجب على صاحبه حق الرجاء وزمام التأميل ، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير ، بدأ في المديح ، فبعثه على المكافأة ، وهزه على السماح ... (١) » . وفي الحق كان في دواعي الحياة الجاهلية ما يبرر نفسيا – على سبيل التداعي المحض لا عضويا – وجود نوع من الصلة بين هذه الأجزاء في بناء القصيدة القديم . وقد أشرنا من قبل الى مرونة الجاهليين في بنائها على حسب مقتضيات أحوالهم (٢) . ولكن زالت هذه الدواعي الجاهلية بعد أن انتشر الاسلام وعمت الحضارة ، وسكن الشعراء القصور بدل الخيام . ولم ينل نظام القصيدة مع ذلك تغير جوهري ، بل ان انصار القديم كانوا لا يجيزون لمحدث أن يخرج في شيء ما على نظام القصيدة الجاهلي ، ويعد منه ذلك شعوبية وتمردا على تراث ادبي ذي قداسة لديهم (٣) ، ولكن المحدثين منهم قد قللوا من قيمة افتتاح القصائد بما لا يناسب غرضها ، وبخاصة اذا كان هذا البدء مما يجافي الحقيقة . وكانت دعوتهم هذه نظرية ، لم تلق كبير صدى لدى الشعراء . حتى عصرنا الحديث (٤) .

= بشأن اعضاء الانسان ، يكون مجموعها مخلوقا كاملا ، وهي متجاورة في الانسان ، وليس بين كل عضو وجاره مناسبة وثيقة . وما الصلة بين الأنف والفم والعين مثلا ؟ واذا كان هذا هو مدى فهمهم للوحدة العضوية ، فانها تكون تعلة لربط اجزاء لا صلة بينها ، وتكون مناقصة – تمام المناقصة – لما فهم ارسطو ، ولما يفهم العصر الحديث من معنى هذه الوحدة في القصيدة كما سنشرح في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

(١) عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري : الشعر والشعراء ، القاهرة ١٣٢٢ هـ ، ص ٦ – ٧ قارنه بما مر ، ص ١٨٧ من هذا الكتاب .

(٢) ص ١٨٧ – ١٨٨ من هذا الكتاب – وابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ١٥٠ .

(٣) ص ١٨٧ – ١٨٨ من هذا الكتاب – وابن رشيق : العمدة ج ١ ، ص ١٥٥ .

(٤) ص ١٨٧ – ١٨٨ من هذا الكتاب .

على ان الادباء والنقاد ــ منذ القرن الثالث الهجري ــ ما لبثوا ان عنوا بأمر البدء ، وصلته بالغرض العام ، ثم الخاتمة في الشعر والنثر ، كما عنوا بالعلاقة بين معاني الابيات بعضها مع بعض ــ في داخل الجزء الواحد من القصيدة ــ وهو ما فضلوا به القدماء . فقد عابوا ابيات الشعر التي لا صلة بين معانيها بعضها ببعض ، اذ يكون البيت فيها « مقرونا بغير جاره ، ومضموما الى غير لفقه ، ولذلك قال بعضهم لآخر : انا اشعر منك. قال وبم ذاك ؟ قال : لاني اقول البيت واخاه، وتقول البيت وابن عمه (١) ». وقد عابوا ــ لذلك ــ القصيدة اذا كانت حكما كلها ، كما في شعر صالح بن عبد القدوس لان القصيدة « اذا كانت كلها امثالا لم تسر ، ولم تجر مجرى النوادر ، ومتى لم يخرج السامع من شيء الى شيء لم يكن لذلك عنده موقع (٢) » . وهذا المعنى بعض ما قصد اليه خلف الاحمر فيما انشده :

وبعض قريض القوم اولاد علة يكد لسان الناطق المتحفظ (٣)

وعابوا أن يكون الشعر كما قال ابو البيداء الرياحي :

وشعر كبعر الكبش فرق بينه لسان دعي في القريض دخيل (٤)

وهم يطبقون ذلك ــ كما قلنا ــ على المعاني الجزئية في القصيدة ، ولذا عابوا قول السموال :

فنحن كماء المزن ، ما في نصابنا كهام ، ولا فينا يعد بخيل (٥)

---

(١) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري : الشعر والشعراء ، ص ١٢ ، والجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٢٠٥ ــ ٢٠٦ .

(٢) الجاحظ : نفس الموضع السابق .

(٣) اولاد علة : ابناء رجل واحد من امهات مختلفة ــ يقصد الى ان الشعر اذا كان مستكرها في الفاظه ومعانيه كان بين اجزائه من التنافر ما بين أولاد العلات . الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٦٦ ، وابن رشيق : العمدة ، ج ١ ، ص ١٧٤ .

(٤) ذلك أن بعر الكبش يقع متفرقا غير مؤتلف ولا متجاور ، وكذا أجزاء البيت من الشعر : المرجع السابق ، ص ١٢٢ ، والجاحظ : نفس المرجع ، ص ٦٦ ــ ٦٧ .

(٥) ماء المزن : ماء السحاب . النصاب : الاصل . الكهام : الكليل الحد . انظر لقصيدة السموال ، ديوان الحماسة لابي تمام ، ج ١ ، ص ٣٦ ــ ٤٠ .

« اذ ليس بين « ماء المزن » و « النصاب » و « كهام » مقاربة ، ولو قال : ونحن اولو الحرب والنجدة ، ما في نصابنا كهام ، لكان الكلام مستويا او نحن كماء المزن صفاء اخلاق وبذل اكف ... لكان جيدا (١) » . وجعل بعض نقادهم من هذا الجنس قول امرىء القيس :

كأني لم اركب جوادا للذة | ولم اتبطن كاعبا ذات خلخال
ولم اسبأ الزق الروي ولم اقل | لخيلي كري كرة بعد اجفال (٢)

قالوا : فلو وضع مصراع كل بيت من هذين البيتين في موضع الآخر المكان ادخل في استواء النسج ، فكان عليه ان يقول :

كأني لم اركب جوادا ولم اقل | لخيلي كري بعد اجفال
ولم اسبأ الزق الروي للذة | ولم اتبطن كاعبا ذات خلخال

لان ركوب الجواد مع ذكر كرور الخيل اجود ، وذكر الخمر مع ذكر الكواعب احسن . وقيل ، بل الذي اتى به امرؤ القيس هو الصحيح ، لان العرب تذكر الشيء مع خلافة ، فيقولون : الشدة والرخاء ، والبؤس والنعيم . والحق ان امرا القيس اراد في البيت الأول ركوب الخيل للذة الصيد ، وهو الصق بما بعده ، واما ركوب الخيل للحرب فهو ما في البيت الثاني (٣) .

وحول تنظيم اجزاء القول في بناء القصيدة وجدت وجوه بلاغية ،تأثر فيها نقاد العرب بكلام ارسطو في الخطابة ، ونخص كلا منها بكلمة :

فقد عني النقاد والادباء بأمر الابتداءات، في الشعر والنثر على سواء، ومن ذلك براعة الاستهلال ، وهو أن يأتي الناظم او الناثر في بدء كلامه ببيت او قرينة تدل على مراده ، كقول ابي تمام في المراثي :

---

(١) ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ١٠٨ - ١٠٩ ولو أريد بماء المزن صفاء الاصل والنسب لم يرد الاعتراض .
(٢) اسبا : اشتري . الزق : السقاء .
(٣) المرجع السابق ، ص ١٠٩ ، وابن رشيق : المرجع السابق ، ص ١٧١ - ١٧٣ - محمد بن احمد بن طباطبا : المرجع السابق ، ص ١٢٤ - ١٢٥ .

كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر
فليس لعيـن لم يفض ماؤهـا عـذر

وقول المتنبي في النسيب :

اتراهـا لكثـرة العشـاق تحسب الدمع خلقة في المآقي

وقوله :

فدينـاك مـن ربع وان زدتنـا كربـا
فانـك كنت الشرق للشمس والغربـا (١)

ثم التخلص وبعضهم يسميه : الخروج ، وهو أن يكون النسيب او نحوه لما هو فـي مقدمة القصيدة ممتزجا بما بعده من مدح وغيره ، كقول مسلم بن الوليد :

اجـدك لا تدريـن ان رب ليلة كـأن دجاها من قرونك ينشر
نصبت لها حتى تجلـت بغـرة كغرة يحيى حين يذكر جعفر (٢)

وكانت العرب في جاهليتها تنتقل فجأة بقولها : « دع ذا » و « عد عن ذا » و « الى فلان قصدت » ، وما شاكل ذلك ، بل كانوا ينتقلون أحيانادون شيء من ذلك ، وقد جاراهم البحتري في قوله :

لولا الرجاء لمـت مـن الم الهوى لكـن قلبـي بالرجاء مـوكـل
ان الرعيـة لـم تـزل في سيرة عمرية مـذ ساسها المتوكل (٣)

---

(١) محمود بن سليمان الحلبي : حسن التوسل الى صناعة الترسل ، ص ٩٣ ـ ٩٥ ، علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ، ص ١٥٤ ـ ١٥٥ ، قارنه بارسطو ، ص ١٣٦ ، ١٣٧ من هذا الكتاب .
(٢) محمود بن سليمان الحلبي : المرجع السابق ، ص ٩٥ .
(٣) ابن رشيق : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ١٥٩ ، وفي ديوان البحتري ، الطبعة السابق ذكرها (ص ١٥٦) .
واعز ثم آذل من آتـم الهـوى والحب فيـه تعـزز وتـذلل
ان الرعيـة ... الخ .

ومن حسن التخلص في الذم .

واحببت من حبها الباخلين حتى ومقت ابن سلم سعيدا
اذا سيل عرقا كسا وجهه ثيابا من اللؤم بيضا وسودا

ويتصل بذلك ما يسمى الاستطراد : وهو ان يشرع المتكلم في شيء من فنون الكلام ، ثم يستمر عليه . فيخرج الى غيره ، ثم يرجع الى ما كان عليه من قبل . والبيانيون يعدونه من وجوه البلاغة . والحق انه لا يكون كذلك الا اذا كان المعنى موصولا غير منقطع ، كقول السموال :

وانا لقوم ما نرى القتل سبة اذا ما راته عامر وسلول
يقرب حب الموت آجالنا لنا وتكرهه آجالهم فتطول
وما مات منا سيد حتف انفه ولا ظل منا ـ حيث كان ـ قتيل

فذكره لعامر وسلول ، وتعريضه بهم ، يؤكد موقف الفخر بقومه ، وبخاصة انه في مقامالتعبير من غيره، كما تدلعلى ذلكابيات القصيدة(١) .

ويتصل بتاليف الكلام ايضا صحة التقسيم والاستيعاب ، وذلك بأن يكون التقسيم صحيحا ، وتستوعب الاقسام كلها في الذكر ،كمن استوعب أقسام العدم في قوله :

فهبها كشيء لم يكن ، أو كنازح نه الدار ، أو من غيبته المقابر

واذا دخل احد القسمين في الآخر فسدت القسمة ، كقول ابن القرية : الناس ثلاثة : عاقل واحمق وفاجر . فالفاجر يجوز ان يكونأحمق

---

(١)هذا ما أرى ، واطلاق حسن الاستطراد في غير هذا المعنى مناف تمام المنافاة لجودة التاليف في الشعر وغيره كما يفهمه عصرنا ، وفي العمدة (ج ١ ، ص ١٥٨ ـ ١٥٩) امثلة لا نوافقه على فهمه لها بأنها تخلص او استطراد . انظر ايضا يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ، ج ٣ ، ص ١٢ ـ ١٨ .

ويجوز أن يكون عاقلا . والعاقل يجوز أن يكون فاجرا ، وكذلـك الاحمق . قالوا : ومنه قول جميل :

او كان فـي قلبي كقدر قلامة فضل وصلتك او اتتك رسائلي

لأن اتيان الرسائل داخل في الوصال (١) .

ثم براعة الختام او المقطع : وهو ان يكون آخر الكلام الذي يقف عليه المترسل او الخطيب او الشاعر مستحسنا عذبا – لأنه آخر ما يبقى منها في الأسماع كقول الشاعر :

بقيت بقاء الدهر يا كهف اهله وهذا دعاء للبرية شامل (٢)

على أن منهم من يكره ختم القصيدة بالدعاء لانه من عمل اهل الضعف، الا في مقام يحب فيه الملوك ذلك !!! ومما استحسنوا من خواتيم القصائـد قول آخر في قصيدة يعتب فيها ويفخر بنفسه :

الا لا تخافـا نبوة في ملمة وخافا المنايـا ان تفوتكما بيا

وقد فسروا قطع القصيدة الجاهلية دون خاتمة لـ . بـأن ذلك كان متعمدا من الشاعر . لتبقى النفس متشوقة راغبة ، كما ختم امرؤ القيس قصيدته بقوله يصف اثر السيل :

كأن السباع فيه غرقى غدية بأرجائه القصوى انابيش عنصل(٣)

---

(١) ابو هلال العسكري : الصناعتين ، ص ٢٦٧ – ٢٧١ – يحيى بن حمزة العلـوي : الطراز ، ج ٣ ، ص ١٠٦ – ١٠٨ ، قارنه بأرسطو ، ص ١١٩ وهامشها من هذا الكتاب .

(٢) محمود بن سليمان الحلبـي : المرجـع السابـق ، ص ٩٥ – ٩٦ ابن رشيـق : العمـدة ، ج ١ ، ص ١٥٩ – ١٦١ – وكـذا نصر اللـه بن محمـد بن عبد الكريم : المثـل السائر ، القاهرة ١٣١٢ هـ ، ص ٢٥٩ – ٢٦٨ ، قارنه بما قاله ارسطو في خاتمـة الخطابـة وطرق اجادتها ، ص ١٤٦ – ١٤٩ من هذا الكتاب .

(٣) أنابيش : جماعات . العنصل : البصل البري . انظر : شرح المعلقات للتبريـزي ص ٥٤ – ٥٥ ، علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ، ص ٣٠ – ابن رشيق : العمدة ج ١ ، ص ١٦٠ – ١٦١ .

وقد رأينا ــ فيما تقدم ــ ان نقاد العرب لم يأتوا بجديد فيما يخص وحدة العمل الفني ، بل سايروا الأدباء على ما جرت به تقاليد الجاهلية او على ما يقرب منها . وقد فهموا الوحدة على نحو بعدت به كل البعد عن تحقيق وحدة القصيدة العضوية كما نفهمها اليوم ، فكانت عنايتهم بالأجزاء وتوثيق الصلة بينها اشد من عنايتهم بوحدة العمل الفني جملة . وقد ذكروا وجوها بيانية تتصل بتنظيم اجزاء القصيدة او اجزاء الرسائل والخطب ، افادوا في معظمها بما قاله ارسطو في كتاب الخطابة ، ولكنهم حوروا فيها كي تساير نظام القصيدة كما الفوها ، فاستحسنوا الاستطراد على نحو ما شرحوا ، وهو ضار بنظام الوحدة في العمل الادبي ، ولم يروا في اجزاء القصيدة الجاهلية المتنافرة ما يضر بنظام وحدتها .

وفي هذا سار نقاد العرب وراء الادباء في نظامهم التقليدي ، حتى العصر الحديث . وفيه دعا المجددون الى وحدة القصيدة العضوية ، وسنشرح دعوتهم ونبين آثارها العميقة ومصادرها في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

الفصل الرابع

الاهداف الانسانية للادب

في النقد العربي

كثيرا ما يردد نقاد العرب أن على الناثر ان يلتزم الصدق ، وان يهدف الى غاية ، خطيبا كان أم قائما بأمر الرسائل الرسمية (١) ، وذلك أن الخطابة والكتابة مختصتان بأمر الدين والسلطان ، ولكل منهما مساس بأمر العقيدة، او بالنظم الخلقية والسياسية القائمة التي كانت تنزل منزلة العقيدة. والصدق يراد به ـ عادة ـ الوقوف عند حدود الاخلاق والمواضعات الاجتماعية السائدة ، والهدف رهين باراء الخليفة والامام ، فيما يتعهد به رعيته من مواعظ ، ومن آراء ونصائح ، او فيما يريد من تدبير شئون مملكته في تقليد المناصب ، أو عقد الصلات بينه وبين سواه من الملوك والامراء . فصدق الكاتب وهدفه مردهما الى العرف ، وليست لهما ـ عند هؤلاء النقاد فلسفة خاصة ، بل يمكن أن نرجعهما الى أمر واحد : هو انهما يفعان موقع ما ينتفع به في تنظيم شئون الدولة (٢) .

اما الشعر فقد كانت له في الجاهلية مكانة عظيمة ، اذ كان الشعر السنة القبائل في الدفاع عنها ، والنيل من اعدائها ، كما كان من شعرهم ما يعد

---

(١) سبق ان قلنا ان العرب لم تعرف الا نادرا الخطابة الاستشارية ، ص ٥[illegible]٢٠ .

(٢) ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ١٠٢ ـ ١٠٣ ـ الحسن بن بشر الامدي : الموازنة بين ابي تمام والبحتري، ص ٣٩٤ ـ ٣٩٥ ـ المرزوقي : شرح ديوان الحماسة، ج ١ ، ص ١٦ ـ ١٨ ـ وسبق ان ذكرنا شيئا عن الهدف الاجتماعي والخلقي للشعر والخطابة عند ارسطو ، ص ٩٢ ـ ٩٤ ، وانظر القول في اهداف الادب الحديث في الباب التالي .

قواعد للحلق . وديوانا للفضائل (١) . ودامت هذه المكانه للشعر الجاهلي عند المسلمين ما ذكر بفضيلة او حث على خير . فكان عمر بن الخطاب لا يكاد يعرض له امر الا انشد بيت شعر ، وقد اوصى عبد الملك بن مروان مؤدب ولده بقوله :

« ... وعلمهم الشعر يمجدوا وينجدوا » ، ويقول معاويه .

« يا بني ، ارو الشعر وتخلق به ، فلقد هممت يوم صفين بالفرار مرات ، فما ردني عن ذلك الا قول ابن الاطنابة :

ابت لي همتي وابى بلائي	واخذي الحمد بالثمن الربيح
واقدامي على المكروه نفسي	وضربي هامة البطل المشيح
وقولي كلما جشأت وجاشت	مكانك تحمدي او تستريحي
لادفع عن مكارم صالحات	واحمي بعد عن عرض صحيح(٢) ».

ثم نال التكسب بالشعر من قدر الشعراء، وهوى بمكانة الشعر نفسه فكانت الخطابة اعلى قدرا منه ، اذ ان المداحين من الشعراء عمدوا الى ارضاء ممدوحيهم ، فأضفوا عليهم صفات كمال ليست فيهم ، وبالغوا فيما لهم من فضائل ، وبراوهم مما فيهم من معايب فزيفوا الحقائق طلبا للمنفعة الخاصة . وقد جاراهم اكثر النقاد، فأخذوا يعلمونهم وسائل نيل الحظوة عند ممدوحيهم ، يقصدون الى تلقينهم وسائل الابداع والاغراب لا ارشادهم الى مدح الفضائل والاشادة بالابطال (٣) . على ان من النقاد من تنبه الى خطر هذا الاسفاف . فأشاد بالشعر بمقدار ما فيه من قيم خلقية ، فقسمه الى اصناف اربعة : « فشعر هو خير كله ، وذلك ما كان في باب الزهد

---

(١) ص ١٧٦ - ١٧٧ من هذا الكتاب .

(٢) كتاب نقد النثر المنسوب الى قدامة بن جعفر ، ص ٨٠ - ٨١ - ابوعلي القالي : الامالي . طبعة دار الكتب المصرية ، ج ١ ص ٨ ، وكذا الجاحظ : البيان والتبيين ج ١ ص ٢٤٠ - المشيح : الجاد المبادر . جشأت : نهضت وارتفعت من حزن ونحوه . جاشت النفس : غثيت او استدارت للغثيان كتجيشت ، وراجع امثلة اخرى في الامالي ، الموضع السابق ، ص ٢٥٨ - ٢٥٩ .

(٣) انظر ص ١٨٢ - ١٨٤ من هذا الكتاب .

والمواعظ الحسنة والمثل العائد على من تمثل به بالخير وما أشبه ذلك . وشعر هو ظرف كله . وذلك القول في الأوصاف والنعوت والتشبيه . وما يفتن به من المعاني والآداب ، وشعر هو شر كله : وذلك هو الهجاء ، وما تسرع به الشاعر الى أعراض الناس ، وشعر يتكسب به . وذلك ان يحمل الى كل سوق ما ينفق فيها ، ويخاطب كل انسان من حيث هو ، ويأتي اليه من جهة فهمه » (١) ، ومن الشعراء من ترفع عن المدح مثل جميل بن عبدالله ابن معمر ، وعمرو بن ابي ربيعة ، وعباس بن الأحنف (٢) ضنا بكرامتهم ، ولان المدح كان مزلقة الى الكذب ، وصناعة للتكسب والاستماحة يترفع عنها الكرام . ويقول يحيى بن نوفل الحميري ــ ولم يمدح أحدا قط ــ يذكر بلال ابن بردة (والي البصرة في العهد الاموي وممدوح ذي الرمة) :

فلو كنت ممتدحا للنوا ... ل فتى لامتدحت عليه بلالا
ولكنني لست ممن يريد ... بمدح الرجال الكرام السؤالا
سيكفي الكريم اخاء الكريم ... ويقنع بالود منه منالا (٣)

وسبق أن أشرنا الى أن المدح في نشأته عند العرب لم يكن بقصد النوال ، وانما كان للشكر على صنيعة سلفت (٤) .

على أن من المادحين من مال الى تحري الصدق ، واتخذه له مذهبا ؛ يقول حسان ابن ثابت :

وان أشعر بيت انت قائله ... لبيت يقال اذا انشدته صدقا
وانما الشعر لب المرء يعرضه ... على المجالس،ان كيسا وان حمقا(٥)

على أن نقاد العرب ما لبثوا ان دعوا الى شرف المعنى والاصابة في الوصف ، وطبقوا في ذلك ما سموه الابداع والاغراب ، فدعوا الى ان

---

(١) ابن رشيق . العمدة . ج١ ص ٧٦ .
(٢) المرجع السابق ، ص ٥١ ــ ٥٢ ، والاغاني لابي الفرج الاصفهاني طبعة دار الكتب ج ٨ ص ١٣١ ــ ١٣٤ ، ج ١ ص ٧٤ .
(٣) المبرد « ابو العباس محمد بن يزيد » . الكامل ، القاهرة ١٣٥٥ هـ ، ج ١ ص ٢٦٩ .
(٤) انظر ص ١٧٦ ــ ١٧٧ من هذا الكتاب .
(٥) ابن قتيبة الدينوري : الشعر والشعراء ، ص ٢٣ ــ ٢٥ ، عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ، ص ٢٣٦ ــ الآمدي : الموازنة بين ابي تمام والبحتري ، ص ٣٩٥ .

يقصد الشاعر الى صياغة الصفات العامة دون الصفات الخاصة ، والى اختيار خير الصفات بحيث يصور الممدوح او المحبوب ، او يصف الموصوف على خير ما يؤلف من الصفات ، دون مبالاة بما يتطلبه صدق الموقف ، او مراعاة الواقع ولذا حكوا عن عمر انه أثنى على زهير ، لا لانه كان يمدح هرم بن سنان بما كان فيه من صفات بل لأنه كان يمتدحه بما يكون في الرجال ، كما اوردنا فيما سبق (١) .

وفي هذا لا وجه لمطالبة الشاعر عندهم بالصدق ، صدق الواقع ووصف دقائقه كما يراها الشاعر أو كما يشعر بها . فرأى أكثر النقاد أن الشاعر لا يتقيد بصدق أو كذب ، بل ان مقياس براعته هو اقتداره على الصناعة والصياغة . يقول قدامة بن جعفر : « ان مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين او كلمتين ــ بأن يصف شيئا وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا بينا ــ غير منكر عليه ، ولا معيب من فعله ، اذا أحسن المدح والذم ، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها » (٢) . ولو انهم قيدوا ذلك بتصوير الموقف موضوعيا من وجهتي نظر مختلفتين ، كما يحدث لمؤلفي المسرحيات والقصص مثلا في تصويرهم الموقف من وجهات نظر شخصياتهم المختلفة ، لما تنافى ذلك مع الصدق في ذاته ، ولكنهم أطلقوا العنان للشاعر في عدم مراعاته للواقع ، بل انهم أخذوا يلقنون الشعراء وسائل الحظوة لدى الممدوحين بنصائح لا صلة لها بصدق الشاعر وصدق الموقف (٣) .

كما أنهم لم يوصوا بشيء يعتد به فيما يتعلق بالصدق الفني ، أي أصالة الكاتب في تعبيره ، ورجوعه فيه الى ذات نفسه ، لا الى العبارات التقليدية المحفوظة . وهذا الصدق الفني او الاصالة هي أساس تقدم الفنون جميعا ، ومنها فنون القول ، في كل العصور ، وعلى حسب كل مذاهب الادب الحديثة المعتد بها (٤) ، على حين نرى من نقاد العرب القدامى من يلقن الكتاب والشعراء كيف يسطون على معاني غيرهم . يقول ابن طباطبا :

---

(١) انظر ص ١٧٢ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .
(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ص ١٤ ، ١٦ .
(٣) ص ١٨٢ ــ ١٨٤ ، من هذا الكتاب والمراجع المبينة بها .
(٤) انظر الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب ، ثم الخاتمة .

« ويحتاج من سلك هذا السبيل (سبيل سرقة المعاني وصياغتها) الى الطاف الحيلة ... حتى تخفى على نقادها والبصراء بها .. فيستعمل المعاني المأخوذة في غير الجنس الذي تناولها منه . فاذا وجد المعنى لطيفا في تشبيب أو غزل استعمله في المديح ، وان وجده في المديح ، استعمله في الهجاء ، وان وجده في وصف ناقة او فرس استعمله في وصف الانسان ، وان وجده في وصف الانسان استعمله في وصف بهيمة ... وان وجد المعنى اللطيف في المنثور من الكلام ، أو في الخطب والرسائل ، فتناوله وجعله شعرا ، كان أخفى وأحسن (١) » .

واصبح مقياس البراعة في الشعر لدى هؤلاء النقاد هو جودة الكلام وحسن الصياغة وفي الفصل بين العمل الفني والصدق ـ صدق الواقع والصدق الفني ـ مساس خطير بأسس الفن الجوهرية ، اذ لا يستطيع فنان اداء رسالته الا بالتزام الصدق الواقعي على حسب ما يراه هو أو يفكر فيه كما يعتقده ، أو ما يشعر به ، ثم بالتزام الصدق الفني بالتعبير عن حقيقة أصيلة يرجع في تصويرها الى ذات نفسه ، لا الى حفظ من عبارات وسرق من جمل . وقد يتطلب هذا الصدق من الفنان ان يتحرر في فنه وأدبه من عقائد سائدة ، او مزاعم اخلاقية واجتماعية قائمة ، ولكن لا وجود لفلسفة فنية ذات قيمة تفصل ما بين العمل الفني والصدق (٢) .

وقد قرر هؤلاء النقاد بذلك بأن الشعر عار من الغايات النفعية ، فلا يطالب الشاعر بهدف خاص ، فالشعر قد يقع موقع الضرر ، وهو في هذا يخالف النثر الذي يرمي دائما الى نفع من نوع ما (٣) . والذي يراد من الشاعر هو حسن الكلام ، وان زخر شعره بقول الزور وقذف المحصنات (٤) .

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ص ٧٧ ـ ٧٨ ـ هذا ، وابن طباطبا متوفى عام ٣٢٢ هـ ، اي انه عاش في فترة ازدهار النقد العربي القديم .

(٢) سنتعرض بالتفصيل لمعنى الصدق في الفن كما يراه محدثو النقاد في عصرنا في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب ، ثم في الخاتمة .

(٣) الحسن بن بشر الامدي : الموازنة ص ٣٩٥ .

(٤) ابو هلال العسكري . كتاب الصناعتين ص ١٠٣ .

ويتضمن ذلك ان الاسفاف في المعاني واتضاعها لا يحط من وزن العمل الادبي وبهذا فصل هؤلاء النقاد بين الشعر والأهداف الخلقية والاجتماعية .

وكما لم يطالب هؤلاء النقاد الشاعر بصدق ولا هدف ، لم يطالبوه كذلك بشيء مما يفرضه الدين، « فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا في تأخر الشاعر ، لوجب أن يحذف اسم أبي نواس من الدواوين . والدين بمعزلة عن الشعر » (١) . ولم تكن الغاية من عزل الشعر عن الدين اقرار مبدأ التحرر الفكري او التمرد العقيدي، ليعبر الشاعر عن فلسفته الخاصة بالعقيدة – وقل من فعل ذلك من شعراء العرب ، كأبي نواس وأبي العلاء والمتنبي أحيانا – أو ليبحث في القضايا الميتافيزيقية وفي سر المصائر الانسانية ، كما نرى ذلك قضية عامة من قضايا المذاهب الادبية الاوربية منذ الرومانتيكيين (٢) . وانما كان ذلك ايمانا منهم بأنه ليس من طبيعة الشعر الخوض في مثل هذه القضايا .

على أنه كان بين الشعراء قلة من رواد الحكمة وأدب الامثال ، كصالح ابن عبد القدوس ، وأبان بن عبد الحميد اللاحقي ، ومن سار على نهجهما، ولم يلق أدبهم رواجا ، وكانوا متأثرين في هذا الاتجاه الحكمي بأدب الفرس ، فلم تكن النزعة في هذا الجنس من الادب نزعة اصيلة ، ولعل هذا هو السبب في أنها لم تلق عناية تذكر من نقاد الادب (٣) ، على أنها لقيت تقديرا من بعض المسلمين ، لكلفهم بكل ما يمس الخلق والعقيدة (٤) . هذا ، ومعلوم ان أدب الحكمة لا ينهض به الشعر والادب بعامة ، وانما ينهض الأدب عن طريق الايحاء والتصوير ، لا التصريح المباشر بالحكمة (٥) .

---

(١) علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ، ص ٦٢ .

(٢) انظر كتابي : الرومانتيكية ، الفصل الثاني من الباب الثالث .

(٣) انظر الفهرس لابن النديم ص ١١٨ – ١١٩ ، ص ١٢٦ ، ١٦٣ ، ٣٠٤ – ٣٠٥ . ثم ما قلناه سابقا ص ١٦١ ، ٢١٤ من هذا الكتاب وكذا
Inostransev. Iranian Influence on Moslem Literature, p. 32-38, and passim.

(٤) انظر مثلا ، الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٤ – عبدالله بن مسلم بن قتيبة : الشعر والشعراء ، ص ٣ ، ٣٣ – ٣٤ ، ٥٥ – ٥٦ .

(٥) انظر كلام الجاحظ نفسه في ذلك ، ص ١٦١ من هذا الكتاب . ونزيد هذا وضوحا في الباب الثالث من هذا الكتاب .

وكأنما كان اكثر الشعراء والنقاد يؤمنون بأن طبيعة الشعر لا تتفق وقضايا الدين والاخلاق ، كما يقول الاصمعي : « الشعر نكد ، بابه الشر ، هذا حسان بن ثابت ، فحل من فحول الجاهلية ، فلما جاء الاسلام سقط شعره » (١) . وهذا لبيد بن ربيعة لم يقل سوى بيت واحد بعد أن اسلم، ويقال ان هذا البيت هو :

الحمد لله اذ لم يأتني اجلي حتى كساني من الاسلام سربالا

وقد أجاب عمر بن الخطاب ــ حين استنشده عمر من شعره ــ بقوله ما كنت لاقول شعرا بعد أن علمني الله من القرآن (٢) .

هذا هو ما اتجه اليه نقاد العرب في جملتهم ، ولا شك أن لوظيفة الشعر الذاتي في ذلك المجتمع أثرا في تلك النظرة ، ولكن للمسألة عندهم وجها آخر ، هو الاستناد الى آراء الأقدمين في وظيفة الشعر ، وهذا ما حدا بهم الى الحديث عن المبالغة والاغراق والغلو والتخييل، وقد ربطوا ما بينها وبين صدق الشعر ، وقبل أن نبين ما في كلامهم في هذه الناحية من صواب وخلط ، علينا أن نعرضه موجزين :

فالمبالغة : أن تثبت للشيء وصفا من الأوصاف ، تقصد فيه الزياده على غيره ، فتبلغ بالمعنى اقصى غاياته . ومن طرقها الاتيان بصيغة المبالغة، مثل قتال وصبور ورحيم . أو التشبيه ، كالتشبيه بالأسد في الشجاعة ، أو القمر في البهاء ، أو ترادف الصفات وتكريرها للتهويل ، كما في القرآن الكريم : « أو كظلمات في بحر لجي ، يغشاه موج ، من فوقه موج ، من فوقه سحاب ، ظلمات بعضها فوق بعض » ، وكذا اتمام الكلام بما يوجب حصول المبالغة فيه ، كقول الشاعر :

ونكرم جارنا مادام فينا ونتبعه الكرامة حيث مالا

---

(١) المرجع السابق ، ص ٦١ ، وكذا ابو عبيدالله محمد بن عمران المرزباني : **الموشح** ص ٦٢ ، ٦٥ .

(٢) ابن قتيبة ، المرجع السابق ، ص ٥١ .

ففي الشطر الثاني ما يدل على انه لا يكتفي باكرامه حال نزوله عنده ، ولكنه يتبعه الكرامة حيث نزل ، من بر أو بحر ، أو سهل أو جبل .

والاغراق : تجاوز المعنى الى حيث يمتنع وقوعه عادة ، كقول امرىء القيس :

من القاصرات الطرف ، لو دب محـول
من النمـل فوق الاتب منها لأثرا (١) .

والغلو : تجاوز حد المعنى الى ما يمتنع وقوعه ، وهو ما يستعملونه في مدحهم وهجومهم ، ويحسن اذا اقترن بما يقربه من الحقيقة ، مثل : كاد ولو ، كقول المتنبي يصف فرسا له بسرعة جريه :

ويكاد يخـرج سرعة من ظله　　لو كان يرغب في فراق رفيق

أراد انه يقرب ان يفارق ظله من سرعة عدوه ، وما يمنعه عن المفارقة الا أن ظله رفيق له ، ومن شيمته الا يفارق رفيقه .

ومن البلاغيين من يجعل الأنواع السابقة كلها مبالغة ، دون ذكر للغو والاغراق ، ومنهم من يذكرهما قسمين مندرجين تحت المبالغة (٢) .

واما التخييل فهو أن يجعل الشاعر او الخطيب اجتماع الشيئين في وصف علة الحكم الذي يريد، وان لم يكن في المعقول،ولا مقتضيات العقول ولا يؤخذ الشاعر بأن يأتي على ما مصيره قاعدة وأساسا ببينة عقلية ، بل تسلم مقدمته التي اعتمدها . وذلك كقول البحتري يحتج لتفضيل الشيب وتزيينه:

وبياض البازي اصدق حسنا　　ان تأملـت من سواد الغراب

---

(١) محول : اتى عليه حول ـ الاتب : قميص غير مخطط الجانبين .

(٢) ابو هلال العسكري : كتـاب الصنـاعتين ، ص ٢٨٠ ـ ٢٩٠ ـ يحيى بن حمـزة العلوي : الطراز ، ج ٢ ص ١١٦ ـ ١٣١ ـ ابن ابي الاصبع : تحرير التحبير ، مخطوطـة مصورة بالجامعة العربية بالقاهرة ، لوحة ٢٠ ـ ٢٥ ـ نقد النثر المنسوب الى قـدامة بـن جعفر ، ص ٧٠ ـ ٧٢ ـ ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٤٥ ـ ٤٨ .

فهو يزعم أن الشيب خير من الشباب لأن البياض انقى من السواد ، والدليل هو أن بياض البازي أجمل في عين المتأمل من سواد الغراب. وهذه مغالطة ظاهرة ، اذ جمال البازي في لونه لا يقتضي الا يذم الشيب ، والا تنفر منه الطباع ، لأن عيب المشيب لا ينحصر في اللون ، ولا تصد الغواني عنه لمجرد البياض ، اذ هن يرينه في انوار الروض واوراق النرجس فلا يعبسن وانما ينكرن بياض الشعر لذهاب بهجة الحياة ، وادبار خير فترات العيش، والبحتري يبني المعنى على أساس التسليم بمقدمته : وهو أن عائب الشيب لم ينكر منه الا لونه مع تناسي سائر المعاني الصحيحة التي من اجلها كره وعيب . ومثله ايضا في نفس المعنى :

والصارم المصقول احسن حالة　　　يوم الوغى من صارم لم يصقل

احتجاجا لفضيلة الشيب ، وانه كجلاء السيف ، وانه من أجل ذلك خير من الشباب الذي يشبه سواد الصدا على صفحة السيف ، فكما أن السيف اذا صقل وازيل عنه الصدا كان احسن وأبهى ، كذلك يجب أن يكون حكم الشعر في انجلاء صد الشباب عنه . ومثله في التصنيع والاحتيال للحجة قول أبي تمام :

لا تنكري عطل الكريم من الغنى　　　فالسيل حرب للمكان العالي

فهنا قياس تخييل وايهام : اذ خيل أن الكريم اذا كان موصوما بالعلو والرفعة في قدره ، وكان الغني كالغيث في حاجة الخلق اليه ، وجب بالقياس ان ينزل عن الكريم ، نزول السيل عن الموضع المرتفع . والحجة وهمية ، اذ العلة في ان السيل لا يستقر على الأمكنة العالية ان الماء سيال ، لا يثبت في مكان الا بحواجز تمنعه من الانصباب . وليس في الكريم والماء شيء من هذه الخلال (١) .

وقد انقسم نقاد العرب ـ فيما يخص المبالغة وما يتبعها من اغراق

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ، ص ٢٣١ ـ ٢٣٥ .

وغلو ـ الى اقسام : فقليل منهم من ينكرها جملة ، لانها لا تجـري علـى منهاج الصدق ، وفضيلة الصدق لا تنكر ، ثم ان المبالغة لا يكاد يستعملها الا من عجز عن استعمال المألوف ، فيلجأ اليها ليسد عجـزه . والغالبيـة العظمى منهم يرون ان المبالغة في الشيء الى حد الغلو خير مذهب ، اذ يراد بذلك جعله مثلا ، لكي تثبت الصفة ويعتد بها (١) .

وعلى هذا يرى هؤلاء ان قول الكناني في مـدح زين العابدين علي بن الحسين :

يغضي حياء ، ويغضى من مهابته　　　فما يكلـم الا حين يبتسم

دون قول ابي نواس في نفس المعنى :

واخفت اهل الشرك ، حتى انه　　　لتخافك النطف التي لم تخلق

لان في قول ابي نواس دليلا على عموم المهابة ورسوخها في قلب الشاهد والغائب . وقد احسن ابو نواس في رايهم ، لانه اتى بمـا ينبىء عن عظـم الشيء الذي وصفه (٢) !!! وهذا الغلو موجود في شعر الجاهليين ، وانمـا كثر في مذهب المحدثين . واذا كانت المبالغة تؤدي الى الكذب ، فـلا ضير على الشاعر فيما يسوق من معان ، رفيعة كانت ام وضيعـة ، وحميـدة كانت ام ذميمة ، وحقا كانت ام كذبا . وانما المعاني كالمادة للشعر، والشعر

---

(١) جعل الشيء المبالغ فيه مثلا يبرر المبالغة في نظر هؤلاء ، وهو اقتباس خاطىء من ارسطو في قوله بجواز تصوير الناس كما يجب أن يكونوا عليه ، وان يكن ذلـك مستحيـلا الواقع، لان الشاعر يقصد بذلك ابراز معاني فضائلهم ليلحظها سواهم، وكذا اذ ابرز صفات نقص في مسرحية ، فركز مثلا في بخيل معاني كثيرة للبخل ، لتكون النقيصة ملحوظـة . وارسطو يتحدث في أدب المسرح ، اي الادب الموضوعي ، فرسم الناس بحيث نلحظ فضائلهم ونقائصهم لا يزيف حقائق خاصة بشخص معين ، لان الشاعر بصدد تقرير حقائق كليـة في شعره المسرحي . وفرق بين هذا الموقف وموقف شعراء المديـح والهجـاء الـذين ينالـون بتصويرهم من صفات شخص معين ، فيصورون البخيل كريما او العادل ظالمـا او الجبـان شجاعا ... فهذا ينافي قطعا صدق الواقع وكذا الصدق الفني ، انظر ص ٥١ ـ ٥٥ مـن هذا الكتاب . ثم قارنها بقدامة : نقد الشعر ، ص ٣٧ ـ ٣٨ .

(٢) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ٣٦ ، ٣٨ ـ ولا شك ان تفضيل بيت ابي نواس يدل على تقدير شاذ للتصوير من جهة الصدق والكذب ، مما يترتب عليه الزيف في محاكاة الحقائـق .

فيها كالصورة . فليس فحش (١) المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر، كما لا يعيب النجارة رداءة الخشب في ذاته . وكذب المعنى لا يتضع به الشعر ، كما لا يعد تناقض الشاعر مع نفسه نقيصه فيه . ولذا ينبغي الا ينكر على الشاعر ان يصف شيئا وصفا حسنا ، ثم يذمه بعد ذلك ذما بينا ، بل يدل ذلك على اقتدار الشاعر وقوته في صناعته . فليست للشعر صلة بالقيم الخلقية ، كما لا صلة له بالصدق . ثم يسندون الى بعض القدماء – قدماء اليونان – انه قال : « احسن الشعر اكذبه (٢) » ، بل يسندون هذا القول احيانا الى ارسطو (٣) ، وهو ما لا اساس لهمنالصحة، كما سبق ان قررنا هذا مرارا في الباب (٤) الاول من هذا الكتاب . فالصدق الفني والواقعي دعامة الخلق وبدونه لا يوجد فن يعتد به ، وهذا راي فلاسفة الفن جميعا ، في كل عصر وكل مذهب .

وكذلك الشأن في التخييل بمعناه السابق : اذ انه – في اكثر حالاته – لا يتفق والصدق ، كما تدل عليه الامثلة التي سقناها فيما سبق ، فهو في هذه الحالة مغالطة محضة ، يستعملها من لا يلزم الشعر بصدق الحجة ، وفي هذا المعنى يقول البحتري :

كلفتمونا حدود منطقكم والشعر يكفي عن صدقه كذبه

« اراد : كلفتمونا ان تجري مقاييس الشعر على حدود المنطق ، وتأخذ نفوسنا فيه بالقول المحقق ، حتى لا ندعي الا ما يقوم عليه من العقل برهان يقطع به ، ويلجىء الى موجبه » ، مع أن الشعر يكفي فيه التخييل (٥) . وعلى هذا الراي لا يلزم الشاعر بتحري الحقيقة في حججه.

---

(١) يضرب قدامة مثلا لفحش المعنى بقول امرىء القيس في معلقته :

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع فالهيتها عن ذي تمام محول
اذا ما بكى من خلفها انصرفت له بشق ، وتحتي شقها لم يحول

(٢) المرجع السابق ، ص ١٥ – ١٦ ، ٣٧ .

(٣) كما في كتاب نقد النثر المنسوب الى قدامة ، ص ٩ .

(٤) مثلا ص ١٧٣ ، ١٧٦ – ١٨٤ ، ٢٢٣ – ٢٢٤ والمراد هنا الخلق بمعناه الانساني لا المعنى الديني او التقليدي ، وسنزيد هذا وضوحا في الباب الثالث ثم الخاتمة من هذا الكتاب .

(٥) عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ، ص ٢٣٥ – ديوان البحتري ، الطبعة السابقة ، ص ٣٨ – ورواية البيت بهذه الصيغة أظهر للمعنى .

فله أن ينحل الوضيع شرفا هو منه عار « وكم جواد بخله الشعر ، وبخيل سخاه ، وشجاع وسمه بالجبن ، وجبـــان ساوى به الليث ، ... وغبي قضى له بالفهم ، وطائش ادعى له طبيعة الحكم » ، ثم لـم يعتبر ذلــك نقصا في الشعر نفسه ، اذ العبرة بالصيغة ، وحسن التخيل وقوة الايهام . وميدان الاختراع أوسع امام الشاعر من التزام الحق والصدق .

ولكن عبد القاهر ينتصر ـ بعد شرحه للرأي السابق ـ لمن قــال : خير الشعر أصدقه ، فهو يوجب الاغراق والمبالغة ، وتحـــري التحقيـــق والتصحيح ، واعتماد ما يجري من العقل على اساس صحيح ، ولا عبــرة عنده بالعبارة الطلية التي تزين الباطل ، وتصور الكذب ، اذ الحق أوسع ميدانا ، واجدر بتوجه الهمم اليه (١) . وقد اتبع عبد القاهر في رايه بعض من سبقوه فآثروا الصدق في الشعر والادب كله، وسبق أن أشرنا اليهم(٢) وان يكن تأثيرهم ضئيلا في الانتاج الادبي جملة . ثم ان هؤلاء لم يفرقوا بين صدق التصوير وصدق الواقع ، اذ قد تكون المبالغة خير طريقة لتصويـــر الحقيقة والايحاء بها اذا صادفت موقعها ، على أنهم جميعا يمثلون بصـــور جزئية ، ومعان مفردة ، ولا ينظرون الى الموقف والهدف جملة .

هذا ونعتقد انه ليس من الصواب قبول المبالغة وما يتصل بها على وجه الاطلاق ، ولا رفضها كذلك ، ولاتعميم القول بقبولها في حال الاعتدال والوسط كما قالوه بل الصواب ان نقبل هذه الوجوه وسواها على أساس الصدق : فاذا لم تزيف الحقائق ولم تصور غير الواقع ، ولم توهم الباطل كانت مقبولة ، بل قد تكون دعامة الصدق الفني لتصوير المعنـــى واثـــارة الفكر والخيال ، وتوصيل أعمق الحقائق الى العقل والقلب ، ولا نقصد هنا الى حصر المواضع التي تحسن فيها او التي تقبح . وحسبنا أن نضرب على ذلك أمثلة أساسها توافر الصدق او عدم توافره .

فمن ذلك المواقف العاطفية ، حيث تقصر اللغة عن التعبير عن العميق منها ، فيقصد الشاعر الى المبالغة لتصويرها وهو صادق ، كقول قيس بن الملوح :

---

(١) نفس المرجع ، ص ٢٣٦ ـ ٢٣٨ .
(٢) ص ٢٢٢ ـ ٢٢٦ من هذا الكتاب .

لو ان لك الدنيا وما عدلت به | سواها ، وليلى بائن عنك بينهـا
لكنت الى ليلى فقيرا ، وانما | يقود اليها ود نفسك حينهـا (١)

لان قيمة ليلى عنده فوق كل القيم ، والحبيب الصادق قد يفـدي حبيبه بنفسه ، والدنيا لا قيمة لها بعد النفس او بدون الحبيب .

وكذلك الاستعارات التي يراد بها المبالغة في التصويـر لان المقـام لا تدركه العقول ، كالآيات القرآنية التي ضربناها مثلا على المبالغة (٢) .

وكذا اذا قامت قرينة تصرف الكلام عن تصوير الكذب ، وتؤكـد ان المراد مجرد المجاز للتعبير عن حقيقة ، كما في مثال ارسطو : عطاؤه كرمـل البحر (٣) ، اذ الواضح ان الغرض مجرد الكثرة .

وكذلك اذا اريد التعبير عن طباع تدفع الانسان الى تصرف لا تفـهم دواعيه ، ولايسانده منطق مفهوم . فقد تؤدي المبالغة معنى لا يقوم غيرهـا فيه مقامها ، وهي لا تنافي الصدق متى لوحظ في هذه الحالة سياق المعنى والغرض منه ، كقوله تعالى : (قل لو انتم تملكون خزائن رحمـة ربي اذا لامسكتم خشية الانفاق) . فخزائن الله لا تنفد ، والانسان يمسك عـادة عن الانفاق خشية النفاد ، ولكن هؤلاء قد نزل منهم البخل منزلة الطبـع الذي لا يعلل ولا مجال فيه للعقل ، فلذا فرض في حقهم هذا الفرض المحال في ذاته ، ولكنه يعطي اوضح صورة لطباعهم تلك ، ولذا اعقبـه بقولـه : « وكان الانسان قتورا » .

والامر كذلك في التخييل ، فمنه الحق الصحيح ، لانه يقرر معنى لا وهم فيه ، كقول المتنبي :

وما التأنيث لاسم الشمس عيب | ولا التذكـير فخـر للهـلال

لان العقل يشهد بأن الشرف لا يوصف به رجل دون امراة من حيث الجنس ، وليكن من حيث الخلـق والقـدر . وفي هـذا تفضـل المـراة

---

(١) ابو الفرج الاصفهاني : الاغاني ، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ٢ ، ص ٧ .
(٢) ص ٢٢٦ من هذا الكتاب .
(٣) ص ١٣٠ ـ ١٣١ من هذا الكتاب . وقارنها بص ١٤٧ .

الرجل ، كما ان الشيء لم يكن شريفا او غير شريف من حيث انث اسمه او ذكر ، بل الشرف للمسميات من حيث انفسها (١) .

ونظيره قول الحطيئة فيمن كانوا يعيرون باسم انف الناقة ، مع ان العقل يقتضي ان الاسم في ذاته لا يكون موضع ذم أو مدح ، لان معناه هو مسماه ، وقدر المسمى على حسب ما له من فضل وقيمة ، وقد نفى الحطيئة عنهم هذا العار ، بل اثبت لهم به الافتخار ، وفي قوله :

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يسوي بانف الناقة الدنيا ؟

ومن هذا القبيل مرثية ابي الحسن لابن بقية حين صلب ، فانه قلب معاني الاهانة والنكال الى معاني شرف واجلال ، ولم يكن من البلاهة بحيث يعتقد حقيقة ان صلبه كان في الواقع اكراما له ، وانما هي سخرية مرة من الظالم ، وبيان ان ما فعله لم ينل من قدر المظلوم ومكانته في النفوس ، ومن هذه المرثية :

علو في الحياة وفي الممات لحق انت احدى المعجزات
كأن الناس حولك حين قاموا وفود نداك ايام الصلات
ولما ضاق بطن الارض عن ان يضم علاك من بعد الممات
اصاروا الجو قبرك، واستعاضوا عن الأكفان ثوب الساقيات
لعظمك في النفوس تبيت ترعى بحراس وحفاظ ثقاة (٢)

ولكن اذا كان التخييل مبنيا على التزييف وخداع النفس والناس ، فهو ضار بالصدق وغير محمود ، كالامثلة التي اوردناها فيما سبق (٣) .

ومن قبيل هذا التخييل ـ المعيب ـ التعليل بما هو غير معروف ، كقول ابي طالب المأموني يمدح بعض وزراء بخارى :

---

(١) انظر البيت ومعناه في عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة : ٣٠١ ـ ٣٠٢
(٢) للأبيات انظر المرجع السابق ، ص ٣٠٠
(٣) ص ٢٢٧ ـ ٢٢٩ من هذا الكتاب .

لا يذوق الاغفاء الا رجاء   ان يرى طيف مستميح رواحا

فهو تعليل بما هو غير معروف ، ولم يذهب الشاعر اليه الا ليرضي ممدوحه ، ولم يتحر فيه صدقا ، بل تكلف وخالف قاصدا الاغراب والابداع والبعد عن العادة والمعروف . ومن العجيب ان يفضله عبد القاهر على قول المجنون (١) :

واني لاستغشي وما بي نعسة   لعل خيالا منك يلقى خياليا

لان الاغراب عند هؤلاء خير من الصدق ، والتكلف الممقوت ــ ما دام فيه ابداع صياغة ــ يرضي في الناحية الفنية اكثر من صدق التصوير ، وهذا دليل على ان الصدق لم يكن وراءه هدف محدد للفن ، حتى عند من نادوا به من النقاد مثل عبد القاهر الجرجاني .

ومن قبيل التعليل بما هو غير معروف ، وهو داخل كذلك في المبالغة الممقوتة قول المتنبي :

لم تحك نائلك السحاب ، وانما   حمت به فصبيبها الرحضاء (٢)

وكذلك قوله :

لو الفلك الدوار ابغضت سعيه   لعوقه شيء عن الدوران

وفي هذا وامثاله افراط واغراق واحالة ، فسد بها كثير من الشعر العربي ، اذا ولع بها المحدثون ومن سار على نهجهم من النقاد ، ومأتى ذلك ــ فيما نعتقد ــ ان هؤلاء النقاد لم يضعوا نصب اعينهم الصدق هدفا، بل لجاوا الى الدعوة الى الابداع والاغراب وتلقين ما يساير التقاليد ، حتى كان نيل الحظوة بالمدح فنا من الفنون لا يبالي فيه الاديب والناقد كلاهما

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٢٥٨ ــ ٢٥٩ .

(٢) الصبيب : الماء المصبوب ، يقصد ماء المطر ، الرحضاء : العرق اثر الحمى. واصله ان الجواد يشبه بالغيث ، فاغرق المتنبي فجعل الغيث عاجزا عن محاكاة الممدوح في نائله ، وانه اصيب لذلك بالحمى، فليس المطر الا عرق الحمى ، فهنا مبالغة غريبة لا تزيد التصوير قوة ولكن تزيده غرابة. انظر عبدالقاهر الجرجاني ، المرجع السابق ، ص ٢٤١ ــ ٢٤٢ ، علي ابن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ، ص ١٧٦ ــ ١٧٧ ، ٢٤٢ ــ ٢٤٣ وهو ينعي هذا الرأي الفاسد عند المحدثين .

بأمر الصدق ، وحتى صارت السرقة الادبية نفسها فنا تلقن الحيلة فيه(1). ثم ان من دعوا الى الصدق لم تكن وراء دعوتهم فلسفة اجتماعية او خلقية، على نحو ما رأينا عند ارسطو ، وعلى نحو ما سنرى في النقد الحديث .

على أن النقد العربي كان صورة صادقة للحياة العاطفية والفلسفية فيما يخص الغزل العذري والحب الصوفي ، على نحو ما شرحنا في نقد الغزل في الفصل الاول من هذا الباب . وهي ناحية تأثر فيها المتصوفة بفلسفة أفلاطون في الجمال .

هذا ، وما قدمناه في النقد العربي ـ حتى الآن خاص بوحدة العمل الفني جملة ، وقد بقي أن نعالج ، في اجمال ـ من مسائل هذا النقد ـ ما يختص بجزئيات العمل الادبي في الوجوه البيانية ؛ ثم في اللفظ والمعنى .

---

(1) انظر مثلا محمد بن احمد بن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٧٧ ـ ٧٨ .

الفصل الخامس

قيمة الوجوه البلاغية

في النقد العربي

سبق ان راينا ارسطو يبحث في المجاز باسم الابتكار في الاسلوب ، اذ كان يرى ان الكاتب او الشاعر انما يلجأ كل منهما الى المجاز ليدل على افكار جديدة ، فحين يدعو الشاعر الشيخوخة : « الغصن الذابل » ، يثير فينا فكرة جديدة بهذه المقارنة وبما تدل عليه من وجه الشبه . وعند ارسطو ان « المجاز يكسب الكلام وضوحا وسموا وجاذبية لا يكسبه اياها شيء آخر » (١) . فوجوه البلاغة المختلفة هي من وسائل الايحاء بالحقيقة عن طريق الخيال : فهي نوع من البراهين التي تلقى قبولا عاما ، وبخاصة لدى من يعتمدون على مشاعرهم اكثر مما يعتمدون على عقولهم . ولهذا تكثر صنوف المجاز في الكلام حين يوجه الى الجماهير ، ويقتصد فيها حين يوجه الحديث الى الصفوة ، وكذلك حين يكون المرء بصدد تلقين حقائق خالصة (٢) . وهذا ما حدا بأرسطو الى معالجة الاسلوب ووجوهه البلاغية ، وقد عدها كمالية بالاضافة الى القواعد الفنية في الشعر الموضوعي ، والى طرق اقامة الحجة ومراعاة مقتضى الحال (٣) .

والوجوه البلاغية تنشأ – طبيعية – في كل لغة ، وانما يتناولها الناقد بالدرس ليبين مدى الاستفادة منها في تدعيم الحجة ، وتقوية المعنى ، وتحريك المشاعر للعمل عن اقتناع . فهي من متعلقات الخيال ، ولكن الخيال هنا سبيل جلاء الحقيقة والبرهنة عليها على نحو ما . وفرق كبير

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ١٢٤ .

(٢) ص ١١٥ ، ١١٦ – ١٣٨ ، ١٣٩ من هذا الكتاب .

(٣) الموضع السابق ، وكذلك ص ٤٩ ، ٥٠ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١١٣ من هذا الكتاب .

بين الخيال في معناه الحديث والتخييل بمعناه الذي شرحناه في الفصل السابق (١) . فمن الجلي أن الاستعانة بهذه الوجوه لا تمس بحال قضية الصدق في الادب والفن ، ولا يقصد الكاتب بايرادها سوى توكيد المعنى بملاحظة وجه شبه في التشبيه والاستعارة ، او في اللجوء الى علاقة اللزوم العرفي اللغوي في الكتابة ، رغبة في اثبات حقيقة او ايحاء بحجة ، ولا يقصد بهذه الوجوه ــ من حيث هي ــ اثبات ما ليس بثابت ، وادعاء دعوى لا طريق الى تحصيلها (٢) .

وكان من اسباب عناية نقاد العرب بالبيان والبديع ما دار من جدل حول ادب المحدثين والقدماء ، اذ على الرغم من وجود هذه الفنون من القول في أدب الجاهلية والاسلام ، قد كثرت في ادب المحدثين منذ مسلم بن الوليد وبشار وابي نواس ، وقد حفل بها وتكفلها ابو تمام ، حتى كان شعره مثار الخصومة بين انصار القدماء وانصار المحدثين (٣) .

ولكن هؤلاء النقاد كثيرا ما كانوا يتناولون هذه الوجوه البلاغية بالنقد عن طريق الاستقراء والتتبع لكلام العرب ، ثم الرجوع بعد ذلك الى طبع صقلته التجارب والدراية . فكانوا ينقدون كل مجاز على حسب طبيعة الخيال الذي أوحى به ، وسنده من التراث العربي من قبل . ونجد امثلة لذلك في موازنة الآمدي ، ووساطة الجرجاني . وطالما استشهدنا بهما في دراساتنا هذه . ثم ان ممن تعرضوا لأمثال هذه الدراسات من وضعوا نصب اعينهم جلاء الروعة الفنية عن طريق الموازنة بين المعاني ، والتقسيم لوجوه الحسن في الفنون البلاغية ، والارشاد الى مأتى الأصالة ، والغاية

---

(١) ص ٢٣٠ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ، ص ٢٢٨ ــ ٢٢٩ ، وكذا ص ٢٢١ ــ ٢٢٣ من هذا الكتاب .

(٣) انظر ص ١٧٣ من هذا الكتاب . وابن المعتز مسبوق في علاج بعض الوجوه البديعية باستاذه ثعلب (احمد بن يحيى) الذي تكلم في التشبيه والغلو والاستعارة وحسن الخروج والطباق او مجاورة الاضداد ... انظر : احمد بن يحيى ثعلب : قواعد الشعر ، القاهرة ١٩٤٨ م ، ص ٢٥ وما بعدها ، فليس ابن المعتز اول من الف في البديع كما يزعم ، انظر : عبدالله بن المعتز : البديع ، ص ١٦ ، ١٨ ، ١٠٥ ، ١٠٦ .

من البيان ، في الكشف عن المعنى وتمثيله . وهؤلاء قد تأثروا في منهجهم ـ في دراسة الصور الجزئية ـ بأرسطو في كتاب الخطابة ، كما أشرنا الى ذلك في عرضنا لآراء أرسطو البلاغية (١) .

على ان منهج البلاغيين من العرب ـ اجمالا ـ كان مخالفا في أساسه لمنهج أرسطو من هذه الناحية ، اذ قصد ارسطو الى وسائل الايحاء الذي غايته الاقناع وجلاء الحقائق ، وقد قصر كلامه على الوجوه البلاغية من حيث هي وسائل لهذه المعاني ، كما يتضح ذلك مما اوردنا في الاسلوب عند أرسطو (٢) ، ولكن الباحثين في البلاغة من العرب ـ منذ البداية ـ لجأوا الى شرح الوجوه البلاغية بالاستقراء والتتبع لكلام العرب ، وحصر ما أجازوه وجرت به عادتهم .

وقد كان من هؤلاء النقاد من قرر أن الحقائق اللغوية عامة . فالحقيقة والمجاز ، والخبر والانشاء وما اليها ، لا تختلف فيها لغة عن لغة من حيث الوضع والاعتبارات العامة ، ولهذا كان وراء هذه الاعتبارات قوانين عقلية خالصة تتحكم في اللغات جميعا على سواء (٣) . فالاستعارة ـ مثلا ـ يندر أن تجري في اللفظ ، كاستعارة عضو من حيوان لانسان او من انسان لحيوان ، من غير قصد الى هجاء (٤) . وفي هذه الحالة فقط تكون الاستعارة لفظية غير مفيدة ، وهي اذن من باب التوسع اللغوي ، وذلك كقول العجاج في وصف فتاة : « وفاحما ومرسنا مسرجا » ، اي شعرا فاحما وانفا متأنق البشرة كالسراج . والمرسن في الأصل للحيوان . والاستعارة ـ والحالة هذه ـ خاصة باللغة العربية. اما اذا كانت الاستعارة مفيدة، تقصد الى غرض بلاغي ـ وهذا الاعم الأغلب من أحوالها ـ فهي لا تختص بالعربية ، بل عامة في اللغات جميعا ، وفي جميع الاجيال ، لانها من باب

---

(١) انظر مثلا عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ، ص ١٥١ وهوامش صفحات ١٢٣ ـ ١٢٤ ، ١٢٩ ـ ١٣٢ من هذا الكتاب .

(٢) انظر الفصل الرابع من الباب الاول من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٣٠٢ .

(٤) اما اذا اريد بها الذم فهي مفيدة وتصير اذن عامة .

المعقولات العامة ، ولا يسمى تداولها بين الشعراء والكتاب سرقة ، لانها مشتركة ، لا فضل فيها لكاتب على كاتب ، ويشبه عبد القاهر لذلك باستعارة الأسد للشجاع ، والشمس والقمر لذي البهاء والجمال (١) .

وهذا القول غير صحيح على اطلاقه ، لان لكل لغة عرفها الخاص بها، وهذا العرف يحدد ما اصطلحت عليه من مجاز .

والحق ان الاستعارة المفيدة لا تختص بالمعاني العامة المشتركة في كل اللغات ، بل منها ما يرجع الى العرف الخاص بكل لغة ، ومنها كذلك ما يبين عن اصالة الكاتب وقدرته على جلاء المعاني ، والكشف عن الحجة ، والايحاء احيانا بأعمق الحقائق (٢) .

وهذا المجال الاخير هو الأحق بأن تتجه اليه همة النقاد . وهو ما قصد اليه أرسطو أولا في دراسته الاسلوب كما سبق أن ذكرنا . ولكن هذه المسألة تتعلق بالخلق الفني ، والقدرة على الابتكار . وقد تعرض التجديد في الأدب العربي لمأزق في هذا السبيل . وتبعه النقد كذلك : فقد كان اكثر الكتاب ـ تبعهم النقاد يسيرون على نهج السابقين ، فمنهم المقلدون ، ومنهم المحتذون لهم في التجديد (٣) . وكان كثير منهم يصعب لديهم قبول خيال جديد لم يأت عن القدماء ، كما راينا ـ مثلا ـ عند ابن قتيبة ، من أنه لا يجيز للشاعر ان يصف غير ما وصفه الأقدمون مراعاة للتقليد ، لا لجانب الحقيقة (٤) والواقع . وقد ظل حب القديم مسيطرا

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٥ ـ ٢٧ وفيه تفصيلات وامثلة كثيرة لا مجال للتطويل بذكرها .

(٢) يتصل بها أوثق اتصال فلسفة الصور والاخيلة عند الرمزيين والسرياليين ، وسنشرحه في الفصل الثاني من الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٣) ص ١١٥ ـ ١١٦ وهوامشها من هذا الكتاب .

(٤) انظر ص ١٨٢ وما يليها من هذا الكتاب ، على أن ابن قتيبة يعد من المنصفين في تسويته في الحكم بين القدماء والمحدثين . انظر ص ١٧٣ ـ ١٧٤ من هذا الكتاب .

على نزعات الكتاب والنقاد بعامة ، على الرغم من دعوة بعضهم الى التحرر والانصاف ، وكان ذلك مثار ضيق لدى كثير من محدثي الكتاب والشعراء، ضيقا لم يكد يخرج عن دائرة الاحتجاج : فمن ذلك ما يروي خلف الأحمر أن شيخا من أهل الكوفة قال له : « أما عجبت أن الشاعر (يعني الجاهلي في وصفه الديار) قال : اتيت قيصوما وجثجاثا ، فاحتمل له . وقلت : « أنبت اجاصا وتفاحا فلم يحتمل لي ؟ » (١) يقصد الشيخ بذلك انه لا يصح أن يعاب عليه وصف ما راى ويستحسن منه تقليد الجاهلي في وصف ما لم يره ، على حين ان الجاهلي كان في وصفه لا يتجاوز ما شاهده ، فلم لا يكون له مثل ما كان للجاهلي من حق ؟

وظل الاعتقاد السائد ــ لدى المنصفين من النقاد انفسهم في تسويتهم بين القدماء والمحدثين ــ ان الجاهليين والعرب والأعراب عامتهم خير من المولدين والمحدثين أهل الأمصار ، على انه قد ينبع بين المحدثين ــ في القليل النادر ــ من يقوم للقدماء او يبزهم في بعض المعاني . وهذا ما عبر عنه الجاحظ بقوله : « والقضية التي لا احتشم منها ، ولا اهاب الخصومة فيها : ان عامة العرب والأعراب ، والبدو والحضر من سائر العرب، اشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة والناتئة (= الطارئين) . وليس ذلك بواجب لهم في كل ما قالوه . وقد رايت ناسا منهم يبهرجون اشعار المولدين ، ويتسقطون من رواها . ولم ار ذلك قط الا في راوية للشعر غير بصير بجوهر ما يروي . ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان ، وفي اي زمان كان (٢) » . وظل الائمة من علماء العربية يفتون بتقدم شعراء الأقدمين ، لتقدم زمنهم . وقد فضل ابن الأثير المحدثين على القدماء ، ولكنه من الناحية الفنية لم يعلل تعليلا يعتد به (٣) .

---

(١) عبدالله بن مسلم بن قتيبة الدينوري : الشعر والشعراء ، ص ٧ .

(٢) الجاحظ : الحيوان ، ج ٣ ، ص ١٣٠ ، وممن سووا بين المحدثين والقدماء ــ انصافا للمحدثين ــ الآمدي في موازنته ، والقاضي الجرجاني في وساطته ، في مواضع كثيرة أوردا فيها ماخذا على المتقدمين ومحاسن للمحدثين .

(٣) ضياء الدين بن الاثير : الاستدراك ، تقديم وتحقيق الاستاذ حفني شرف ، القاهرة ١٩٥٨ ، ص ٢٤ .

ومن النقاد من وضعوا مقاييس عامة لجودة الأخيلة الشعرية : منها المقابلة في التشبيه ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له . فعيار المقابلة في التشبيه الفطنة ، وأصدقه ما لا ينتقض عند العكس . وأحسنه ما اشترك فيه المشبه والمشبه به في صفات كثيرة (١) . وعيار الاستعارة تقريب التشبيه في الأصل حتى يتناسب المشبه والمشبه به كي يكتفي ـ بعد ـ بالاسم المستعار ، لانه المنقول عما كان له في الوضع الى المستعار له . وهم في ذلك متأثرون بدراسة أرسطو للوجوه البلاغية في الخطابة (٢).

ولعبد القاهر الجرجاني أصالة ذات شأن في البحث في القوانين العامة في الأخيلة والصور ، وشرح أساسها اللغوية في التمثيل والاستعارة ، وفي قلب التشبيه ، مما لا نقصد هنا الى تفصيله (٣) . وكانت دراساته هذه بدءا طيبا لو انها استمرت ونمت على نحو أوسع وأكثر صقلا ، وأبعد في الطابع الجمالي والانساني (٤) ، ولكن مثل هذه الدراسات لم تتم في النقد العربي بعامة . وقد أصابها من الجمود ما أصاب نظيرتها لدى من وازنوا في المعاني والأخيلة بين المحدثين والقدماء .

---

(١) انظر امثلة ما لا ينتقض بالعكس ، ص ١٧٢ ـ ١٧٣ من هذا الكتاب ، وقارنها بارسطو ، ص ١٢٩ ـ ١٣٠ .

(٢) احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، ج ١ ، ص ٩ـ١١ـ عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ٢١١ ـ ٢١٣ ، ١٧٧ ـ ١٧٩ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٣٤٦ ، وفيها ملحوظات قيمة وتفصيلات لا مجال لذكرها هنا . وانظر الفصل الرابع من الباب الاول من هذا الكتاب وما سقناه به من مقارنات .

(٣) سبق ان ذكرنا أمثلة لها في هامش ص ١٢٨ ـ ١٣١ من هذا الكتاب ، وفيها مقارنة لآرائه بآراء ارسطو .

(٤) مما فطن له النقاد من العرب ، وله اهمية في علم الاسلوب الحديث ، ترتيب المعاني والتشبيهات من الادنى الى الاعلى ، فلا يحسن أن يقال انه مثل الشمس ، بل القمر، بل النجم ، ولذا عيب قول ابي تمام :

خلق كالمدام او كرضاب المسـ ـك ، او كالعبير او كالملاب

ولهذا ايضا حسن قول البحتري في وصف راحلته نضو الاسفار :

كالقسي المعطفات ، بل الا سهم مبرية ، بل الاوتار

فبدأ الاغلظ ثم انحط الى الأدق (انظر ديوان البحتري ، وابي تمام ، وكذا الصناعتين =

ونعتقد ان أهم سبب في تعقد الدراسات في هذا الباب بما لا جدوى منه ، هو ان ميدان المعاني الجزئية ـ والخيالات البلاغية بعامة ـ كان اهم ميدان للتجديد في الأدب العربي ، لندرة التجديد في الاجناس الادبية ، ولغلبة الشعر الوجداني التقليدي في قالبه العام ، ولضعف الاهداف الاجتماعية للأدب عند العرب (1) . وقد ولع الكتاب والشعراء بالافتنان في ضروب البديع ، وكثيرا ما كانوا يقلدون القدماء ولكنهم كانوا كثيرا ما يرجعون كذلك في تجديدهم الى غير الطبع والموهبة ، فكانوا متكلفين ، يذهبون في الصنعة مذاهب لا يرتضيها ذوق اللغة ولا الطبع السليم ، مما جعل كثيرا من متقدمي النقاد يحملون عليهم ، ويكشفون عن وجوه تكلفهم . وبهذا انحصر جهد كل هؤلاء النقاد في البحث في هذه الوجوه البلاغية ، واعتمدوا في نقدها على عرف اللغة . وقلما حفلوا بصلة هذه الوجوه البلاغية بالمعاني او بقوة الحجة وملاءمة الموقف .

اما العرف اللغوي ـ من حيث اثره في المجاز ـ فله جانبان متميزان لا يصح خلط احدهما بالآخر ، اولهما ما تفرضه كل لغة على اهلها في وجوه

= لابي هلال العسكري ، ص ١٦٨ ـ والمثل السائر، ص ٣٧٤ ـ ٣٧٥) ، وكذا ما ذكروه من الدلالة على الحالة النفسية بالالتفات ، وقطع مصراع البيت عن مصراعه السابق ، واستحسنوا ذلك في النسيب خاصة ، ليدل على تمكن الشوق ، وان آثار الاختلاط ظاهرة في الكلام ، وكان المتكلم مشغول عن تقويم خطابه ، والحق ان امثلة هذا الوجه كثيرة عند الغزليين ، ونقتصر هنا على مثال استشهد به لعبدالله بن قيس الرقيات :

فتاتان : اما منهما فتشبيهة ... هلالا ، واخرى منهما تشبه الشمسا
فتاتان : بالنجم السعيد ولدتما ... ولم تلقيا يوما هوانا ولا نحسا

(علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ، ص ٤٥٤ ، ٤٦١) .

وكذلك ما ذكروه من مواطن حسن التكرار في الكلام ، فلم يقصروا ذلك على مواقف الخطابة كما فعل ارسطو ، بل عدوا مواضعه الكثيرة في النسيب والمدح والهجاء ... (ابو هلال العسكري : الصناعتين ، ص ١٤١ ـ ١٤٥ ـ ابن رشيق : العمدة : ج ٢ ، ص ٥٩ ـ ٦٣ ، وقد تتبع هذه المواضيع الاستاذ علي الجندي ، انظر : البلاغة الفنية ، ص ١٧٣ ـ ٢٢٠) وانما اشرنا الى هذه الوجوه لدقتها واهميتها النفسية ، ولقيمتها في علم الاسلوب الحديث ، ويلتحق بها ما يمكن ان نطلق عليه اطراد التشبيه بما يدل على تساوق وجوه الحال فيه ، ونضرب مثلا لذلك بابيات سويد بن كراع ، ص ١٥٧ من هذا الكتاب .

(1) انظر صفحات ١٦٥ ـ ١٦٨ وهوامشها من هذا الكتاب .

المجازات وثانيهما ما يخص الجانب التقليدي باتباع ما قاله الأقدمون في المجاز وضروب الخيال ، ونتحدث في كلا الجانبين موجزين :

١ ـ **والعرف اللغوي** الذي تفرضه كل لغة على أهلها يقصد به الوضع اللغوي . والمجاز كالحقيقة عماده اللغة لا غير ، فيجب أن تكون التفرقة بين المجاز والحقيقة صادرة عن اهل اللغة في الاستعمال ، اما بتعريف ونص ، واما بقرينة . فمثلا اذا استعير الاسد للرجل في الشجاعة ، فيجب اقراره حيث ورد ، ولا يجوز تعديه . فلا يجوز أن يطلق الاسد على الرجل الآخر لوجود هذه المشابهة (١) . ولذا عيب قول الشاعر يعبر عن صحته وقوته :

بل لو رأتني اخت جيراننا اذا انا في الدار كأني حمار

اذ انه بعيد عن الوضع ، فالمعروف ان يشبه بالحمار في البلادة لا في القوة (٢) . والعرف اللغوي أساس الاستعاره ، وانما جاز أن يقال : « اقبستني نورا أضاء أفقي به » ـ اذا اريد بالنور العلم ـ لانه قد تقرر في العرف اللغوي الشبه بين النور والعلم ، وظهر واشتهر ، كما تقرر الشبه بين المراة والظبية ، وبينها وبين الشمس . واذا اتى الشاعر بتشبيه لم يشتهر في العرف امتنع جعله استعارة . خذ مثلا قول ابي تمام :

وكان المطل بدء وعود دخانا للصنيعة وهي نار

فشبه المطل بالدخان ، والصنيعة بالنار ، وصرح في التشبيهين بالمشبه والمشبه به ، وهو كلام مستقيم . ولو جعلته استعارة فقلت : « اقبستني نارا لها دخان » لم يجز ، اذ لم يتقرر في العرف شبه بين الصنيعة والنار (٣) .

وكذلك كان العرف اللغوي أساسا لقلب التشبيه ، بناء على اشتهار العكس ، كما في تشبيه المسك بخلق شخص تريد مدحه ، فهذا مبني على

---

(١) يحيى بن حمزةالعلوي : الطراز ، جـ ١ ، ص ٨٦ ، ٨٧ ، ٩٠ .
(٢) محمد بن يزيد المبرد : الكامل ، جـ ٢ ، ص ٨٩ .
(٣) عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ، ص ٢٨٩ ـ ٢٩١ .

عرف لغوي سابق من تشبيه الخلق بالمسك في الطيب (١) . ولا بد من مراعاة العرف اللغوي للكنايات الواردة ، كقولهم : كثير الرماد ، أو جبان الكلب ، كناية عن الكرم ، وكذلك في مجاز الحذف ، كقولهم : سل الغير ، سل الربع ، « واسأل القرية » ، أو مجاز الزيادة : « ليس كمثله شيء (٢)».

والمجاز قد يكثر استعماله فيصير حقيقة عرفية ينسى بها الاصل ، مثل : « الوغى » فأصل معناها اختلاط الاصوات في الحرب ، ثم كثرت وصارت الحرب وغى (٣) . وفي هذا كله ما يدل دلالة قاطعة على أن المجاز مما تفرضه اللغة ، فهو موضعي خاص بها ، واذا تعرض الشاعر او الكاتب لذكره وجب أن يخضع لمقتضى اللغة فيه . فلو خالف اللغة في مثال استعارة بأن استعمله في غير ما عرف عنها ، كان معيبا ، كما مر في مثال استعارة الاسد للابخر ، والحمار لصحيح الجسم . وبمثل هذا عيب قول أبي تمام:

رقيق حواشي الحلم ، لو ان حلمه بكفيك ما ماريت في أنه برد

لأنه لم يعلم أحد من شعراء الجاهلية والاسلام وصف الحلم بالرقة ، وانما يوصف الحلم بالعظم ، والرجحان ، والثقل ، والرزانة ، فيقال انه ثقيل ، وانه يزن الجبال ، وايضا لا يوصف البرد بالرقة ، وانما يوصف بالمتانة . ولو أن أبا تمام لم يقل : « رقيق حواشي الحلم » لظن أنه شبهه

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(٢) يحيى بن حمزة العلوي : المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٨٦ - ٨٧ .

(٣) نفس المرجع ، ص ٩٩ - ١٠٠ - عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٣٤٧ - ٣٤٨ - وبعض قواميس اللغة - كالجمهرة لابن دريد - تذكر في معاني الالفاظ اللغوية تطورها وانتقالها من معنى الى آخر ، او وجوه استعمالها المجازية والحقيقة ، فتذكر مثلا ان الظعينة في الاصل المرأة في الهودج ، ثم صار البعير والهودج ظعينة ، وكذا الظما : في الاصل العطش وشهوة الماء ، ثم كثر حتى قيل : ظمئت الى لقائك . (المرجع السابق ، ص ٣٤٨) . وهذا اقرب في بيان تطور الكلمات الى منهج قواميس اللغات الحية الحديثة . وواضح ان اكثر المجازات العرفية لا يمكن ترجمته حرفيا للغات الاخرى لانه موضعي محض .

بالبرد لمتانته . فالبيت ــ كما هو ــ خطأ كبير (١) . وقد يكون في هـــذا الباب ما تتسع عنه امة وتضيق عنه أخرى ، ويسبق اليه قوم دون قـــوم لعادة او عهد أو مشاهدة او ميراث ، كتشبيه العرب الفتاة الحسناء بتريكة النعامة ، ولعل في الأمم من لم يرها ، وحمرة الخدود بالورد والتفاح ، وكثير من الأعراب لم يعرفهما . وكأوصاف الفلاة ، وفي الناس من لم يصحر (٢)».

٢ ــ **اما العرف فيما يخص الجانب التقليدي** فبدهي أن عدم مخالفة اللغة في عرفها المجازي لا يقتضي قصر الخيال وما يستتبعه من مجــاز على ما ورد في كلام العــرب . فعلى الشاعــر الا يخــالف المأثور فيمــا ورد ، كالأمثلة السابقة ، ولكن له ان يجدد في ميادين التشبيهات والمجازات بعـد ذلك ، بما يدل على فكرته او يشد من ازر حجته أو يثير مشاعر جمهوره . وقد جدد كثير من المحدثين ــ ومن بعدهم حتى عصرنا هذا ــ تجديـــدا حمد لهم في خيالاتهم وصنوف مجازهم ، اذ لم يخالفوا فيه الصواب ، ولم يجروا فيه الا على طبيعة الاشياء ، وبالجملة قد وفقوا الى ما هدفوا اليه من غرض وفي هذا المجال قد تظهر عالمية العــرف في الصــور الادبيــة ، وهــو مجال التأثير والتأثر بينها .

وحسبنا هنا أن نقتصر على أمثلة لما استحسنه نقاد العرب القدامـى من تجديد المحدثين فيزمنهم ، فمما استحسنه ابن المعتز من خيال المحدثين تشبيه الأسدي :

اذا نحن رمنا هجرها ضم حبها   صميم الحشا ضم الجناحالخوافيا(٣)

وكذلك قول الآخر ، وفيه تشبيه واستعارة :

لعن الله « لا » ، فلا   خلقــت خلقة الجلم
انهــا تقرض الجميـــ   ـل وتأبى على الكرم(٤)

---

(١) الحسن بن بشر الآمدي : الموازنة ، ص ١٢٦ ــ ١٢٩ .
(٢) علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ، ص ١٨١ ــ والتريكة : بيضة النعام.
(٣) الحشا : ما دون الحجاب مما في البطن ، او ما بين ضلع الخلف التي في آخـر الجنب الى الورك . صميم الشيء : خالصه . الخوافي : جمع خافية ، وهـي مـا دون الريشات السبع من مقدم الجناح ، وهي ريشات اذا ضم الطائر جناحيه خفيت .
(٤) الجلم (بفتح الجيم واللام) : المقص . تقرض : تقطع . انظر هذه الامثلة ابن المعتز: البديع ، ص ١٣٠ .

ومن الاخيلة التي يدق مسلكها فتستحضر المعنى امام العيون ، فتعيها القلوب قول ابن الرومي :

بذل الوعد للاخلاء سمحا   وابي بعد ذاك بذل العطاء
فغدا كالخلاف يورق للعيـ   ـن ويأبى الاثمار كل الاباء(١)

ومن ابرع المحدثين — في اكثر خيالاته وتشبيهاته — ابو نواس ، كقوله حين تشدد عليه الخليفة في شرب الخمر :

كبر حظي منها اذا هي دارت   أن اراها ، وان اشم النسيما
فكأني بما ازين منها   قعدي يزين التحكيما
لم يطق حمله السلاح الى الحر   ب ، فوصى المطيق الا يقيما(٢)

والى التجديد في صفوف المجالات والخيالات — في الجمل والمعاني المفردة انصرف هم اكثر الكتاب والشعراء ، ويكاد يكون هذا كل ما فهموه من معنى التجديد (٣) . وقد اجادوا في معان ابتكروها ، كما في الأمثلة التي اوردناها ، ولكن كثيرا منهم اسرفوا في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات تكلفا وطلبا للبديع ، حتى هجنوا شعرهم ، واكرهوا معانيه اكراها ، وصدرت بعض هذه المعاني من الغموض بحيث يتطلب الكشف عنها جهدا يفوق مالها من قدر . وكان بعضها الآخر محاذاة قريبة للقدماء ولكن طابعها التكلف والتمحل ، فجاءت غثة هينة الشأن (٤) . وقد تعقب النقاد هذه العيوب ونمثل لها هنا بقول ابي تمام في قصيدة يمدح فيها الحسن بن وهب :

---

(١) الخلاف : الصفصاف (عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ، ص ١٢٨) ولم يبرع احد في فلسفة تمثيل المعنى بالتشبيه والمجاز براعة عبد القاهر في النقد العربي انظر هامش ص ١٢٩ من هذا الكتاب .

(٢) محمد بن يزيد المبرد : الكامل ، ج ٢ ، ص ٩٣ — ٩٤ . وراجع امثله اخرى كثيرة في نفس الموضع والصفحات التالية ، والقعديون طائفة من الخوارج ترى وجوب القتال، وتأمر به ، ولكنها تقعد عنه .

(٣) انظر هذا الكتاب ، ص ١٦٦ — ١٦٧ ، وانظر امثلة اخرى لتجديد المحدثين في وصف اشياء جديدة في ابن رشيق : العمدة ، ج ٢ ، ص ١٨٣ — ١٩٠ .

(٤) عبدالله بن المعتز : البديع ، ص ١١٦ — الآمدي : الموازنة ، ص ١٢٣ — ١٢٤ ، ٢٢٧ — ٢٢٨ .

ذهبت بمذهبه السماحة والتوت فيه الظنون : أمذهب ام مذهب (١)

فهذا جناس هين القيمة ، فائدته مجهولة منكرة ، وبه غمض المعنى .

وكقول ابي تمام أيضا من قصيدة يمدح فيها المعتصم :

يئست بالمعروف اعناق المنى وحطمت بالانجاز ظهر الموعد

ذهب الى أن الانجاز اذا وقع بطل الوعد . وليس هذا وفق ما جرى عليه عرف اللغة . اذ يقال صح وعد فلان ، اذا تحقق . ويقولون : مرض فلان وعده وعلله : وعده وعدا مريضا . واذا أخلف وعده فقد أماته ، فالاخلاف هو الذي يحطم ظهر الموعد ، لا الانجاز . ومثل هذا البيت في الفساد قوله :

اذا ما رحى دارت ادرت سماحة رحى كل انجاز على كل موعد

اذ جعل انجاز الوعد بمثابة طحنه بالرحى ، وهو قضاء عليه ، وذلك لا يكون الا بالاخلاف (٢) .

وكان للنقاد في نقد مثل هذه المعاني طريقتان : اولاهما نقدها من ناحية العرف اللغوي والذوق (٣) العام . والثانية حصر ما جرى عليه العرب في طريقتهم في التخيل ، بذكر التشبيهات التي كانوا يستسيغونها . كأنهم يريدون أن يضعوا النماذج الحميدة بين يدي الكتاب : « وذلك كتشبيه الجواد الكثير العطاء بالبحر والحيا ، وتشبيه الشجاع بالأسد ، وتشبيه

---

(١) المذهب (بفتح الميم) : الطريقة . والمذهب (بضم الميم) أي مذهب العقل مجنون. والمعنى – فيما أرى – أن السماحة غلبت عليه فصار يسرف في العطاء ، حتى احتارت الظنون في تفسير ذلك ، وقالت على سبيل الشك : اهذه طريقة خاصة به ام هو جنون بالبذل ؟ وهذا المعنى قريب من قول ابي تمام نفسه :

ما زال يهذي بالمكارم والندى حتى ظننا انه محموم

المرجع السابق ، ص ٢٥٣ – عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ، ص ٤ – عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ، ص ٧٠ – ٢٥٥ .

(٢) الآمدي : الموازنة ، ص ٢٠٤ – ٢٠٥ .

(٣) كما في عبد القاهر وكتب الموازنات ، والنقاد يرجعون ذلك الى العرف اللغوي ، او تقاليد الذوق العربي ، المستفاد من العرف اللغوي بعامة ، كما في الامثلة السابقة في هذا الفصل .

الجميل الباهر الحسن والرواء بالشمس ، وتشبيه المهيب الماضي في الأمور بالسيف، وتشبيه العالي الهمة بالنجم، وتشبيه الحليم الركين بالجبل ، وتشبيه الحيي بالبكر، وتشبيه اضداد هذه المعاني بأشكالها على هذا القياس : كاللئيم بالكلب، والجبان بالصفرد، والطائش بالفراش، والذليل بالنقد وبالوتد، والقاسي بالحديد والصخر . وقد فاز قوم بخلال شهروا بها من الخير والشر فربما شبه بهم .. كالسموأل في الوفاء (١) . » ، « وشبهوا عين المراة والرجل بعين الظبي او البقرة الوحشية ، والانف بحد السيف ، والفم بالخاتم ، والشعر بالعناقيد ، والعنق بابريق الفضة ، والساق بالجمار (٢) .

وبدهي ان تشبيهات العرب ـ وهي اساس استعاراتها (٣) ـ صورة لما ادركه العرب في باديتهم وما مرت به تجارتهم ، فليست تعدو اوصافهم ما راوه وجربوه فينبغي الا تكون عقبة في سبيل التزود بكل جديد تسفر عنه المعارف والتجارب الجديدة ولا يصح رجوع الكاتب او الشاعر الى صنوف ذلك الخيال الا اذا كان له اساس من مشاعره الخاصة وتجاربه ، اذ لا معنى لان يشبه المرء بما لم يره ، ولا ان يصور شعوره بما لا علم به ، لان هذا يمس صدق الشاعر واصالته الفنية . ولكل كاتب تجاربه وبيئته الخاصة ، كما ان لكل موقف ملابساته ، ولكن هذا ما لم يسر عليه هؤلاء النقاد ، ولم يريدوه في حصرهم لتشبيهات العرب وضروب خيالهم ، وانما ارادوا ان يجعلوا منها ما يشبه السنن لكي يحتذيها الادباء : « فالشاعر الحاذق يمزج بين هذه المعاني في التشبيهات لتكثر شواهدها ، ويتأكد حسنها . ويتوقى الاقتصار

---

(١) الصفرد : طائر أكبر من العصفور ، وهو جبان يخاف من الصعوة وغيرها . النقد : من معانيه السلحفاة ، وهو المقصود لانه من خساس الحيوان . (محمد بن احمد بن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٢٢ ـ ٢٣ ، ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ١٨٢ ١٨٣) .

(٢) المبرد (العباس محمد بن يزيد) : الكامل ، ج ٢ ، ص ٩٠ .

(٣) ابن طباطبا : المرجع السابق ، ص ١٠ ـ ١١ .

على [illegible] التي يغير عليها ، دون الايداع فيها والتلطيف لها ، لئــــلا تكون كالشيء المعاد المملوك (١) » . وبهذا لا يكون النقد اشادةبأصالة الكاتب وكشفا عن الصلة بين ادبه وتجاربه ، او بين ادبه وفكره ، ولكنه صار تلقينا لكيفية الاغارة على معاني الاقدمين ، والتلطيف فيها حتى يخفي على قارئها ما بها من تكرار مملول (٢) .

ولا يخفى ان مثل هذا النقد خطر على الادب واصالة الكاتب والقيم الخلقية معا اذ يصبح الأدب عبارات تقال ، لا تنم عن شخصية الكاتب وحقيقة الموقف . وقد ظهر صدى ذلك في تقديرهم للمعاني على حسب ما فيها من ابـــداع واغراب ، لا على حسب الحقيقة ، كما سبق أن راينا في أمثلة كثيـــرة سقناها آنفا (٣) . ومن ذلك (٤) أن امرا القيس غير بليغ ـ عندهم ـ فــي وصفه الصادق لخيل البريد وجريها (٥) ، اذا حثت ، وكذلك في قوله :

فللسوط الهوب ، وللسارق درة وللزجر منه وقع أخرج مهذب (٦)

وانما الجيد قوله :

على سابح يعطيك قبل نواله افانين جري غير كز ولا وان (٧)

على حين كان الشاعر صادقا في الحالين ، لانه يصف في موقفيـــن فرسين مختلفي الحال ، ولكنه التقليد اوجب الاغراب ، لا ملاحظة الصدق. يقولون : وانما توصف الفرس بالسرعة في جميع حالاتها اذا حركت وان لم تحرك ، فتشبه بالكواكب والبرق ، والحريق والريح والغيث والسيل (٨).

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٣ .

(٢) المرجع السابق ، ص ٧٧ ـ ٧٨ وانظر كذلك ص ٢٢٢ ـ ٢٢٥ من هذا الكتاب .

(٣) انظر ص ١٧١ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ، ٢٣٤ من هذا الكتاب .

(٤) انظر هذا الكتاب ، ص ١٨٧ .

(٥) راجع هذه الابيات ، ص ١٨٥ من هذا الكتاب .

(٦) الالهوب : شدة الجري . درة : رفعة ، واسم لمادر من اللبن وغيره . الاخرج : الظليم او مذكر النعام . المهذب : الشديد العدو .

(٧) افانين : انواع . الكز : المتقبض ، والمراد المتقارب الخطا في السير (ابو هــلال العسكري : الصناعتين ، ص (ص ٥٤ ـ ٥٥) .

(٨) نفس المرجع ، ص ٥٩ . راجع امثلة اخرى في الصفحات التالية من نفس المرجع، منها تخطيئه في وصف الابل (ص ٦٨) ، لانه قال انها ترد الماء في الهاجـرة ، والمعـروف ورودها عشاء .

وبهذا سيطر التقليد على دراسة المعاني والوجوه البلاغية ، وكان الخطر في دراستها ـ بهذه الروح ـ اسوا اثرا من تركها جملة .

وقد تعرضت البلاغة القديمة في اوروبا لمثل هذه المحنة تماما ، اذ جعل البلاغيون من وجوهها نماذج تحاكى ، لا وسائل فنية تعين على الاصالة وتنهض بالادب ، حتى جاء الرومانتيكيون ومن وليهم الى عصرنا ، فأدمجوا البلاغة القديمة في علم اوسع شأنا واعظم خطرا هو علم الأسلوب الحديث وفيه اتسعت النظرة ، وعني بالوجوه الجمالية التي ساعدت على صدق الكاتب واصالته ، وشملت ميادين فسيحة جديدة لم تكن لتخطر للبلاغين من قبل على بال (١) .

ثم تعرضت البلاغة العربية لما هو شر من ذلك ، اذ ولع اصحابها بالماحكات اللفظية ، وبكثرة التقسيمات التي لا جدوى من ورائها (٢) ، والجدل المنطقي العقيم ، وبلغ الامر في ذلك اقصى ما قدر له على يد السكاكي ومن تبعوه ، حتى صارت البلاغة بعيدة عن النهوض بالادب ورسالته ،وعن الكشف عن الجمال فيه .

---

(١) علم الاسلوب الحديث لما يظهر فيه كتاب باللغة العربية ، وقد نمت دراسة هذا العلم الحديث في اوروبا منذ القرن التاسع عشر ، انظر كتابي : الرومانتيكية ، ص ١٨٥ ـ ١٩٠ والمراجع المبينة به . ولكي نبين قيمة هذا العلم حديثا نقول ان كتابا ظهر عام ١٩٥٢ يعرض ما ظهر من مراجع في علم الاسلوب الحديث لمؤلفه H. Hatzfeld ، وقد عرض فيه لالفي مرجع رتبها وحللها وبين اهميتها . ونحن بصدد وضع كتاب في علم الاسلوب لماس الحاجة اليه في دراساتنا البلاغية الحديثة .

انظر : P. Guiraud : Stylistique p. 89

(٢) بلغت هذه التقسيمات اسوا ما يتصور فيها لدى المتاخرين من امثال ابي هلال : انظر تقسيماته الفئة للمعاني ، ص ٥١ ـ ٥٢ من الصناعتين ، وتقسيماته المتداخلة في التشبيه ، ص ١٨١ ـ ١٨٢ من نفس المرجع ـ وكذلك كثرة تقسيماتهم للسرقات وتمحلهم فيها ، كتقسيمهم لها الى نسخ ومسخ وسلخ .. ولا نريد ان نثقل هنا على القارىء بما لا جدوى منه ، هذا الى ان دراساتهم للسرقات بعامة لم تجر الا في افق ضيق ، وعلى منهج غير قويم . ولا مجال هنا لتفصيل القول فيه (ابن رشيق : العمدة ، جـ ٢ ، ص ٢١٥ ـ ٢٢٦ ـ وقراضة الذهب طبعة القاهرة ١٩٢٦ م وفيها كلها يعالج موضوع السرقة ، ثم راجع الفصل الثاني من الجزء الثاني رسالة الدكتور محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب) .

هذا ، ومن المعلوم ان البلاغة ـ في اصح صورها ـ ليست كل شيء في النقد ، وانها ـ من جهة اخرى ـ ليست مقصورة على المجاز ، وضـــروب الحلية في الالفاظ ، فقد تكون الحقيقة في موقعها الملائم ابلــغ من المجــاز ، ثم ان من وسائل التصوير والاثارة ما لا يدخل في الوجوه البلاغية التــي ذكروها بحال ، كما سنبين ذلك في الفصل الثاني من الباب الثالث .

هذا ولم نقصد ـ في هذا الفصل ـ الى بيان الوجوه البلاغية ، ولكنا قصدنا الى بيان قيمتها في النقد العربي ، واسباب تلك القيمة . وقد سبق أن شرحنا كثيرا من هذه الوجوه في الفصول السابقة ، وسنتحدث عـــن كثير منها كذلك حين نعالج مشكلة اللفظ والمعنى في النقد العربي ، وصلتها بالمعاني الجمالية . وهذا ما بقي لنا من هذا الباب .

الفصل السادس

اللفظ والمعنى

هذه مسالة من مسائل علم الجمال الحديث . وشغل بها الاقدمون قبل ان يعالجها العرب . وقد تحدث فيها هؤلاء واولئك عن المعايير الجمالية الموضوعية التي تعد من اسس الحكم على العمل الادبي من الناحية الفنية ، وعلى الرغم من ان مادة التعبير الأدبي هي الجمل بما تشتمل عليه من الفاظ منظومة او منثورة يستعان بها على محاكاة الأشياء والأفعال ، كما قرر ذلك افلاطون وارسطو من قبل (١) ، فليست القواعد الجمالية مقصورة على ما يخص الجمل والابيات المفردة ، بل ان منها ما يخص الاجناس والقوالب الفنية ، اي وحدة العمل الادبي كله وهذا ما عني ارسطو بشرحه حين تحدث في المسرحية والملحمة (٢) ، ثم حين تحدث في تنظيم اجزاء القول في الخطابة (٣) وحاول بعض نقاد العرب مجاراته في ذلك حين عالجوا اجناس الادب العربي شعره ونثره ، ولكن عنايتهم ببيان وجوه الجمال في هذه الاجناس كانت اقل كثيرا من عنايتهم بنقد الجملة او الابيات المفردة في القصيدة . وهو فارق جوهري بين النقد العربي – جملة – ونقد ارسطو كما سبق ان شرحنا (٤) ، بل ان ارسطو ليذهب الى ان الحكم على اجزاء الجنس الأدبي لا يكتمل الا بالنظر الى طبيعة الجنس الأدبي والموقف بعامة(٥).

على ان ارسطو لم يغفل الاشارة الى ما بين الالفاظ ومعانيها في الجمل من صلة ، وسبق ان بينا كيف يرى ارسطو جمال الاسلوب في نظام الجملة ، وفي توازي اجزائها او توافر السجع احيانا في هذه الاجزاء (٦) .

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٢٢ – ٢٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، وكذا الخطابة لارسطو الكتاب الثالث .

(٢) راجع الفصل الثاني من الباب الاول من هذا الكتاب .

(٣) ص ١٣٦ – ١٤٩ من هذا الكتاب .

(٤) انظر الفصل الاول من الباب الثاني من هذا الكتاب .

(٥) ص ٨٣ – ٨٤ من هذا الكتاب .

(٦) ص ١٢١ – ١٣٥ من هذا الكتاب .

ويعد ارسطو – من جمال العمل الادبي – تقابل اجزائه وتصميمه (١) ، واحيانا يذكر من جماله النظام والعظم (٢) . ويفرق ارسطو بين الجمل ذات الدلالة الخبرية المنطقية من الصدق والكذب ، والجمل الانشائية ذات الدلالة الخطابية او الشعرية المعبرة عن امان ومطالب (٣) . وعنده ان الفرق كبير بين وظيفة اللغة الجمالية ووظيفتها المنطقية . ويرد بذلك على من يرى ان القبيح يظل قبيحا مهما يكن التعبير عنه ، فيذكر ان الاشياء القبيحة يمكن ان يعبر عنها بما يبين قبحها ، كما يمكن ان يدل عليها بكلمات تستر هذا القبح كما اذا سمينا اورسطس : « قاتل امه » او اذا سميناه : « المنتقم لأبيه (٤) » .

والكلمات – عند ارسطو – رموز للمعاني ، ووسيلة للمحاكاة . وهي المادة التي تصاغ منها الاستعارات . فهي متفاوتة فيما بينها ، ما بين جميلة وقبيحة ، « وجمال الكلمات وقبحها ينشأ عن جرسها او معناها » . وليست الكلمات سواء في دلالتها على المعنى : « فمن الكلمات ما هي اصدق في وصف الشيء من كلمات اخرى ، والصق بالمعنى ، او اكثر تمثيلا له امام العيون . هذا الى ان الكلمتين المختلفتين يمثلان الشيء من جوانب مختلفة . فيمكن ، اذن ، ان نعد احدى الكلمتين اجمل من الاخرى ، او اقبح منها . اذ ان كلا الكلمتين تؤدي معنى الجمال او معنى القبح ، ولكنها لا تؤدي مجرد معنى الجمال او القبح ، وحتى لو اقتصرت على مجرد هذا المعنى فان الكلمتين لا تؤديانه ابدا بدرجة واحدة ... فكلمات المجاز يجب ان تكون جميلة في الاذن ، وفي الفهم ، وفي العين ، وكل حاسة من الحواس الأخرى (٥) » .

---

(١) انظر : Aristote : Metaphysique X, II, 3,

(٢) كتاب فن الشعر لارسطو ، الفصل السابع ١٤٥٠ب س ٣٥ ، وكذا :
Benepetto Croce ; Esthétique, Paris 1904, p. 161.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٦٩ . ثم هذا الكتاب ، ص ٦٤ – ٦٥ .

(٤) نفس مرجع كروتشيه ، الموضع نفسه ، والخطابة لارسطو الكتاب الثالث الفصل ثاني ، ولفهم مثال ارسطو انظر هذا الكتاب ص ٧٠ – ٧١ وهامشها .

(٥) الخطابة لارسطو ١٤٠٥ ب س ١٥ – ٢٤ .

ولم يطل أرسطو في حديثه عن الألفاظ بوصفها المواد التى تصاغ منها العبارات الشعرية والمجازية . وموقفه منها يشبه موقفه من الوجوه البلاغية بعامة ، اذ لم يقف عندها طويلا ، بل جعلها موردا من الموارد الفنية الكثيرة التي يتعلق بعضها بطبيعة الفن من حيث هو ، أو بطبيعة الجنس الأدبي، او بتنظيم أجزائه (١) . كما أن أرسطو لم يقف طويلا أمام اللفظ والمعنى ليرجح أحدهما على الآخر : ويفهم من كلامه ــ كما سبق ــ أن اللفظ علامة على المعنى وهو وسيلة المحاكاة ، وان الألفاظ تتفاوت فيما بينها جمالا وقبحا من حيث دلالتها على المعنى وعلى جوانبه المختلفة ، وان المتكلم يستعين ــ على حسب قصده ــ بألفاظ قد تستر جانب القبح في الأشياء او تكشف عنه . وان الألفاظ يجب أن تختار لتلائم موقعها في الجمل وفي صياغة المجاز ، وفي الغاية من المعنى المراد ، وهذا جمالها في معناها ومعرضها ، ويتصل بهما جمالها في جرسها على حسب السياق ، ثم ان من جمال الاسلوب ما يستعان فيه بالألفاظ وجرسها ونظامها كما في المزاوجة والسجع .

ولم يكد يخرج النقد العربي عن هذه الحدود في علاجه مسألة اللفظ والمعنى ، فقد عالجها على أساس المقابلة بين كل منهما ، ولكنه أولى المسألة عناية كبيرة . وقد انقسم نقاد العرب فيها الى طوائف : فمنهم من نظر الى مقومات العمل الادبي فارجعه الى جانب المعنى ، مغفلا شأن اللفظ ، وآخرون أرجعوها الى اللفظ ، ومنهم من ساوى بين اللفظ والمعنى ، واخيرا منهم من نظر الى الألفاظ من جهة دلالتها على معانيها في نظم الكلام ، والراي الأخير أهم الآراء ، واكثرها أصالة ، وقبل أن نشرحه نوجز القول ايجازا في الآراء الأخرى .

١ ــ ويبدو أن أبا عمر الشيباني ــ فيما يروي الجاحظ ــ كان لا يحفل الا بالمعنى ، فمتى كان المعنى رائقا حسنا ، ظل كذلك في اية عبارة وضع فيها . وينعي الجاحظ عليه أنه استحسن بيتين لمعناهما ، على حين ليست عليهما مسحة ادبية سوى الوزن ، وهما :

---

(١) راجع الباب الاول ، الفصل الثاني والثالث والرابع .

لا تحسبن الموت موت البلى | فانما المؤت سؤال الرجـال
كـلاهمـا مـوت ، ولكن ذا | أفظعمن ذاك لذل السؤال(١)

وراي ابي عمرو ــ على هذه الصورة ــ مطابق لما حكـاه ارسطو عـن السوفسطائي بريزون Bryzon من انه لا حسن ولا قبيح في اللغة ، ففي اي الكلمات وضعت الفكرة فالمعنى سواء ، وقد رد ارسطو هذا الرأي فيمـا سبق ان ذكرنا له من عبارات (٢) . ولعل ابا عمرو أعجب بالبيتين لما اشتملا عليه من حكمة ، فيكون بذلك ممثلا لطائفة من الأدباء ونقاد العربية ولعـوا بالحكم والأمثال ، غير مبالين برونق العبارة ، وجمال الصياغة (٣) . وقـد نحا كثير من الشعراء والنقاد منحى أبي عمرو في احتفاله بالمعنى دون اللفظ كابن الرومي والمتنبي ومن شاكلهما ، ممن يطلبون صحة المعنى ، ولا يبالون أحيانا ، حيث وقع من هجنة اللفظ وقبحه وخشونته (٤) » .

---

(١) بلغ من استحسان أبي عمرو لهذين البيتين حين سمعهما في المسجد يوم جمعة ان كلف رجلا حتى أحضر دواة وقرطاسا حتى كتبهما له . ويعلق على ذلك الجـاحظ بقولـه : « وانا ازعم ان صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا ابدا . ولولا ان ادخل في الحكـم بعض الفتك والمجون ، لزعمت انه لا يقول شعرا ابدا » . انظـر الجـاحظ : الحيـوان ، ج ٢ ، ص ١٣١ .

(٢) ص ٣٥٤ من هذا الكتاب ومراجعها .

(٣) ص ١٦١ ، ٢٢٥ من هذا الكتاب ومراجعها ، ولعـل هذا هـو السبب فـي أن الجاحظ نفسه اورد البيتين السابقين في مختاراته بين طائفة من الامثال والحكم السائـرة في البيان والتبيين ج٢ ، ص ١٧١ .

(٤) ابن رشيق القيرواني (ابو علي الحسن) العمـدة ج ١ ، ص ٨٢ ــ ونكتفـي هنا بذكر مثالين للمتنبي فيما شرف معناه وعيب نظمه :

وشيخ فـي الشباب وليس شيخـا | يسمى كـل مـن بلـغ المشيبـا

(انظر علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة ، ص ٨٢ ، وتعليقه ص ٨٨ ، ص ٨٩)

تلـذ لـه المـروءة وهـي تـؤذي | ومـن يعشق يلـذ لـه الغـرام

« وهذا البيت من أبيات المعاني الشريفة الا أن لفظ « تؤذي » قد جاءت فيـه ، وفي الآية من القرآن : (ان ذلكم كان يؤذي النبي ...) فحطت من قدر البيت لضعف تركيبها، وحسن موقعها في تركيب الآية » (نصر الله محمد بن محمد بن عبد الكريم : المثل السائـر ، ص ٨٨) ، وكثير من النقاد يخلط بين شعراء المعاني كابن الرومـي وابي الطيب ، وشعـراء الصنعة والبديع كمسلم وابي تمام (انظر مثلا : ابن رشيق : العمـدة ، ج٢ ، ص ١٨٩ ــ ١٩٩) .

ولكن جل من حفلوا بالمعنى كانوا يقصدون الى تقديمه على الالفاظ ، دون أن يغفلوا من شأنها ، فهم ينزلونها في الاهمية منزلة تلي منزلة المعنى . ولذلك يشبهون الالفاظ بالمعرض أو الثوب للجارية الحسناء ، التي تزداد حسنا في بعض المعارض دون بعض ، وكم من معنى حسن قد شين بمعرضه الذي ابرز فيه ، وكم من معرض حسن قد ابتذل على معنى قبيح ألبسه(١) والمدار عنه هؤلاء على ان تكون استفادة المتأمل للكلام ، والباحث عن مكنونه من آثار عقله أكثر من استفادته من آثار قوله أو مثله . وهم أصحاب المعاني فطلبوا المعاني المعجبة من خواص اماكنها ، وانتزعوها جزلة عذبة ، حكيمة طريفة ، أو رائقة بارعة ، فاضلة كاملة ، لطيفة شريفة ، زاهرة فاخرة (٢)». وهذه المعاني — وان كان الاوائل قد سبقوها الى اكثرها — لا زال أمام المحدثين مجال فسيح للابداع فيها : لأن المحدثين على عظم الملك الاسلامي في زمانهم ، رأوا ما لم يره المتقدمون (٣) . . » .

ومن هؤلاء الآمدي ، اذ يذكر من امتدحوا أبا تمام فقالوا : « . . . ان اهتمامه بمعانيه اكثر من اهتمامه بتقويم الفاظه ، على كثرة غرامه بالطباق والتجنيس والمماثلة ، وانه اذا لاح له المعنى أخرجه بأي لفظ استوى من ضعيف أو قوي » ، ثم يعقب على هذا القول : « واذا كان هذا هكذا ، فقد سلموا له الشيء الذي هو ضالة الشعراء وطلبتهم ، وهو لطيف المعاني ، وبهذه الحالة دون ما سواها فضل امرؤ القيس ، لان الذي في شعره من رقيق المعاني ، وبديع الوصف ، ولطيف التشبيه ، وبديع الحكمة ، فوق ما استعار سائر الشعراء من الجاهلية والاسلام ، حتى انه لا تكاد تخلو قصيدة من أن تشتمل من ذلك على نوع من الانواع ولولا لطيف المعاني واجتهاد امرىء القيس فيها ، واقباله عليها لما تقدم غيره » .

---

(١) ابن طباطبا : عيار الشعر ، ص ٨ — وابو هلال العسكري : الصناعتين ، ص ٥١ وصاحب الصناعتين لا اصالة له في هذا الباب ، فهو يكرر راي أصحاب المعاني ، ص ٥١ ، على حين يسوي بين الامرين في صدر الصفحة ، ثم يكرر راي الجاحظ في تقديم اللفظ ، ص ٤٢ .

(٢) ابو علي احمد بن محمد بن الحسن المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ، القاهرة ١٣٧١ هـ .

(٣) ضياء الدين نصر الله محمد بن عبد الكريم المعروف بابن الاثير : المثل السائر، ص ١١٢ .

ويذكر كذلك من فضائل أبي تمام أن معانيه لو ترجمت الى لغة اخرى كالفارسية والهندية لما فقدت قيمتها (١) .

وتظهر قيمة هذا الراي اذا نظرنا في ضوئه الى أدب أصحاب التصنيع ممن يتخذون الادب صناعة ، ولا يرون فيه الا وصف الالفاظ ، وجودة السبك ، دون العناية بخطر الموضوع ، واهمية الموقف ، فيجيء كلامهم هينا خفيف الشأن ، لا يمس الا ظاهر الأمر . وكثيرا ما تتوارد عباراتهم كأنها محفوظة ، ولا أصالة فيها ولا وجهة لها . وهذا ما ضاق به كثير من النقاد ، وقد رايت جماعة من متخلفي هذه الصناعة يجعلون همهم مقصورا على الألفاظ التي لا حاصل وراءها ولا كبير معنى تحتها ، واذا اتى احدهم بلفظ مسجوع — على اي وجه كان من الغثاثة والبرد — يعتقد أنه قد أتى بأمر عظيم، ولا يشك في أنه صار كاتبا مفلقا . واذ نظرنا الى كتاب زماننا وجدوا كذلك . فقاتل الله القلم الذي يمشي في أيدي الجهال الأغمار (٢) » .

٢ — ويقوم في وجه هذا الراي آخرون يرون في الصياغة المقوم الحق للأدب ، فكما أن القصصي لا بد أن يسير على نهج خاص في سرد حوادثه كي تستكمل شرائط قالبها الفني العام ، كذلك الكاتب والشاعر فيما يعالجان من أغراض . ولا بد أن تستوفي الجمل والعبارات خصائص الصياغة الفنية ليدخل الكلام في باب الأدب . وقد تكون الحقائق متفرقة في العلوم المختلفة يقولها كل دارس . وقد تكون المعاني جارية على السن الناس يرددها العوام وغيرهم ، ولكن لا يستطيع أن يدخلها ميدان الأدب سوى الأدباء ، بما يراعون من جمال التعبير في الجمل ، ومن قواعد الفن في الأجناس الأدبية ، ولهذا نادى جمع من نقاد العرب بأن قيمة الألفاظ فوق قيمة المعاني .

يرى الجاحظ على أبي عمرو الشيباني في رايه الذي أوردناه فيما سبق (٣) . فيقول : « وذهب الشيخ الى استحسان المعنى ، والمعاني مطروحة

---

(١) الحسن بن بشر الآمدي : الموازنة ، ص ٣٨٩ — ٣٩١ .
(٢) ضياء الدين بن الاثير : المرجع السابق ، ص ٢١١ .
(٣) ص ٢٥٤ — ٢٦٥ من هذا الكتاب .

في الطريق يعرفها العجمي والعربي ، والبدوي والقروي والمدني . وانما الشأن في اقامة الوزن ، وتخير اللفظ ، وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك ، فانما الشعر صياغة وضرب من النسج ، وجنس من التصوير (١) » .

واذا كان سبيل الكلام الأدبي سبيل التصوير والصياغة ، فان قدامة يتلاقى مع الجاحظ في نفس الفكرة ، وهي أن المعاني مادة الشعر ، والشعر فيها كالصورة . فلا ينبغي الحكم على الشعر بمادته . أي معناه ، وانما يحكم عليه بصورته ، كمالا يعيب النجار في صنعه رداءة الخشب في ذاته (٢) . ومقتضى هذا الرأي أن الأدب عبارة جميلة وكفى . ولو ان الكاتب اكبر من شأن حقير ، او حقر من شأن عظيم ، في عبارات جميلة – وبعبارة اخرى – لو كان المضمون وضيعا واللفظ شريفا، لما نال ذلك من شأن الكاتب بل لعد مقياس براعته . وسئل الأصمعي : من اشعر الناس ؟ فقال : « من يأتي الى المعنى الخسيس ، فيجعله بلفظه كبيرا ، أو الى الكبير ، فيجعله بلفظه خسيسا (٣) » . وقد انتهى الأمر الى الاهتمام بنقد الصياغة ،ودراسة خصائصها ، في الكلمات والجمل ، فكاد يكون هو كل مفهوم النقد عند البلاغيين (٤) فيما بعد .

وقد تطرف في هذا الراي كل التطرف ابن خلدون . اذ رأى – نتيجة للاحتفال بالصياغة – ان العبرة بالألفاظ ، وان المعاني تبع لها ، وهي أصل ولعله يقصد ان الألفاظ مقياس براعة الكاتب ، دون المعاني ، وان الألفاظ هي التي تطلعنا على المعاني ، فهي الدليل عليها . وبدون الألفاظ لا يستطاع استجلاؤها . وهو بهذا يردد راي الجاحظ ، وان كان قد ذهب الى ابعد

---

(١) الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ، ص ١٣١ – ١٣٢ – قارنه بما قاله ارسطو في الشعر ، ص ٤٣ – ٤٥ من هذا الكتاب .

(٢) ص ١٦٦ – ١٦٧ ، ٢٢٩ – ٢٣٠ من هذا الكتاب ومراجعها .

(٣) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص ١٠١ – قارنه بص ٢٣٩ – ٢٤٠ من هذا الكتاب .

(٤) قد شرحناه في الفصل السابق ، ص ٢٣٨ – ٢٥٠ .

منه ، اذ أن الجاحظ لم يقل بتبعية المعاني للالفاظ . فابن خلدون يرى أن المعاني متيسرة لكل انسان ، « وفي طوع كل فكر منهـا ما يشاء ويرضي ، فلا تحتاج الى صناعة ، وتأليف الكلام للعبارة عنها هو المحتاج للصناعة » . والألفاظ كالقوالب للمعاني ، كالاواني التي يغترف بها الماء ، تتفاوت فيمـا بينها من حيث نوعها ما بين أوان ذهبية ، أو فضية او زجاجية ، او خزفية. والماء واحد : « وكذلك جودة اللغة وبلاغتها في الاستعمال ، تختلف باختلاف طبقات الكلام في تأليفه ، باعتبار تطبيقه على المقاصد ، والمعاني واحدة في نفسها ، وانما الجاهل بتأليف الكلام واساليبه على مقتضى ملكة اللسان ـ اذا حاول العبارة عن مقصوده ولم يحسن ـ بمثابة المقعد الذي يروم النهـوض ولا يستطيعه لفقدان القدرة عليه (١) » . وعلى الرغم من تطرف بعض مـن نادوا بهذا الراي ، في قولهم ان المعاني مطروحة في الطريق ويعرفهـا كـل الناس ، فانهم على جانب كبير من الصواب ، في اهتمامهم بالصياغة ، اذ هي اساس يجب أن يتوافر في كل ما يصح أن نطلق عليه ادبا . وقد كـان اهتمام كثير من نقاد العرب بأمر الصياغة كفاء لاهتمامهم بالمعاني الجزئيـة والوجوه البلاغية . ونتيجة لانحصار جهدهم في فهم التجديد في هذه الحدود لم يكادوا يتجاوزونها (٢) . وفي الحق كان اكثر ما ذكره النقاد خاصا بجمال اللفظ وجمال التعبير عنه ، دون المعنى : ونشير هنا الى شيء من ذلك :

« فمن البلغاء من يقول : فقر الالفاظ وغررها ، كجواهر العقود ودورها فاذا وسم اغفالها بتحسين نظومها ، حلي اعطالها بتركيب شذورها ، فراق مسموعها .. وجاء ما حرر منها مصفى من كدر العي والخطل ، مقوما من اود اللحن والخطأ ، يموج في حواشيه رونق الصفاء لفظا وتركيبا ، قبلـه الفهم ، والتذ السمع ، واذا ورد على ضد هذه الصفة صديء الفهم منه : وتاذى السمع به ، تأذي الحواس بما يخالفها (٣) » .

---

(١) عبد الرحمن بن خلدون المغربي : المقدمة ، طبعة القاهرة ، المطبعة البهيـة (بدون تاريخ ص ٥٢٨) .

(٢) انظر الفصل السابق .

(٣) المرزوقي (ابو علي احمد بن الحسن) : شرح ديوان الحماسة ، س ٥ ـ ٦ .

وقد بحث ابن سنان الخفاجي في معايير حسن اللفظ : فذكر منها تباعد مخارج حروفها ، وذلك أن الحروف أصوات تجري من السمع مجرى الألوان من البصر . والالوان المتباعدة اذا جمعت كانت في المنظر أحسن من الألوان المتقاربة . وجل كلام العرب مبني على التأليف من الحروف المتباعدة . ولحروف الحلق مزية من القبح اذا تقاربت . ومثال اللفظ القبيح لتقارب مخارج حروفه : الههخع (١) ». ومن هذه المعايير كذلك حسن الوقع في السمع ، فتسمية الغصن غصنا او فننا أحسن من تسميته عسلوجا ، ومنها ألا تكون الكلمة وحشية غريبة غير مألوفة الاستعمال (٢) . ومنها الا تكون الكلمة عامية مبتذلة ، اي بليت بالاستعمال مثل : « أوجعتها » في قول أبي نصر بن نباته :

فقد رفعت ابصارها كل بلدة من الشوق ، حتى أوجعتها الأخادع (٣)

وكذلك يجب ان تكون الكلمة جارية على القواعد العربية في التصريف غير شاذة ، والا تكون كثيرة الحروف ، فمثلا كلمة « مغناطيسهن » غير مرضية ، لكثرة حروفها في قول أبي نصر بن نباته :

فاياكم أن تكشفوا عن رءوسكم الا ان مغناطيسهن الذوائب (٤)

---

(١) نبت ترعاه الابل بالبادية . انظر : عبدالله محمد بن سعيد بن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، القاهرة .١٣٥ هـ - ١٩٣٢ م ، ص ٦٠ - ٦١ - ويرد عليه صاحب المثل السائر بان بعض الالفاظ المتقاربة الحروف حسنة مثل « جيش » و « فم » ، ويرى أن المدار على السمع ، وهو على حق في ان المدار على العرف اللغوي والذوق العام لأهل كل لغة .

(٢) يمثل ابن سنان للكلمة الوحشية بما ورد في شعر ابي تمام (بلا طائر سعد ولا طائر كهل) وقد قيل ان الكهل الضخم ، ولم يعرفها الاصمعي ، (ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص ٦٣) .

(٣) المرجع السابق ، ص ٦٩ - ابن عبد الكريم : المثل السائر ، ص ٤٥ .

(٤) ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص ٧٢ - ٨٢ - ويذكر ابن سنان من معايير الحسن ان يؤتي بالكلمة مصغرة في موضع التصغير .

ويرد عليه في ذلك صاحب المثل السائر بانه لا حاجة الى ذكره ، فان المعنى يسوق اليه . ومع ذلك فصاحب هذه الصناعة مخير في ذلك ، ان شاء أن يورده بلفظ التصغير، وان شاء بمعناه ، كقول بعضهم :

لو كان يخفي على الرحمن خافية من خلقه ، خفيت عنه بنو لبد =

وأما وجوه الحسن في تأليف الكلام ، مما يرجع الى اللفظ اكثر مما يرجع الى المعنى ، فقد جمع أهمها قدامة بن جعفر في قوله : « وأحسن البلاغة الترصيع (١) والسجع ، واتساق البناء (٢) ، واعتدال الوزن (٣) ، واشتقاق لفظ من لفظ (٤) ، وعكس ما نظم من

= (ضياء الدين ابن عبد الكريم : المثل السائر ، ص ٩٤ - ٩٥) . ويذكر ابن سنان كذلك الا تكون الكلمة عبر بها عن معنى آخر يكره ذكره ، فاذا اوردت - وهي غير مقصود بها ذلك المعنى - قبحت ، مثل كلمة « جناية » في قول الشريف الرضي :

سلام على الأطلال ، لا عن جناية ولكن يأسا حين لم يبق مطمع

(ابن سنان الخفاجي : المرجع السابق ، ص ٧٨ - ٨٠ وبه امثلة اخرى كثيرة) .

(١) الترصيع : أن يعتمد تصبير مقاطع الاجزاء في البيت المنظوم ، او الفصل من الكلام المنثور ، مسجوعة ، ولا يحسن اذا تكرر وتوالى . وانما يحسن اذا وقع قليلا غير نافر . ومثاله في النثر : « حتى عاد تعريضك تصريحا ، وصار تمريضك تصحيحا » . وفيه تساوي الالفاظ في البناء ، واتفاقها في الانتهاء ، وتقابل الاجزاء ، مع الاتفاق في وزن الكلمات في كل من الجزاين .

ومثاله في الشعر قول الخنساء :

حامي الحقيقة ، محمود الخليقة ، مهـ ـدي الطريقة ، نفاع وضرار
جواب قاصية ، جزار ناصية عقاد ألوية ، للخيل جرار

- (ابن سنان الخفاجي : المرجع السابق ، ص ١٨١ - قدامة بن جعفر : جواهر الالفاظ ، مقدمة ، ص ٣) .

قارنه بما ذكر في الازدواج في النثر ، والتشطير في الشعر ، ص ١٢٠ - ١٢٣ وهامشها عن هذا الكتاب .

(٢) انظر هامش ص ١٢٣ - ١٢٤ من هذا الكتاب . ويقصد قدامة باتساق البناء والسجع معنى واحدا .

(٣) أي اتفاق كلمات الفواصل في الوزن : « اصبر على حر اللقاء ومضض النزال » فاللقاء والنزال على وزن واحد ، وهو يندرج تحت ما سميناه متشابه الاطراف عند أرسطو (ص ١٢٢ - ١٢٣ من هذا الكتاب) .

(٤) يمثل له قدامة بقوله : « لا ترى الجاهل الا مفرطا او مفرطا » وهو يندرج تحت الجناس بأنواعه المختلفة . ومثاله في الشعر :

وذلكم ان ذل الجار حالفكم وأن أنفكم لا يعرف الانفا

فالالفاظ مشتق بعضها من بعض ان كان معناها واحدا ، او بمنزلة المشتق ان كان معناها مختلفا . (ابن سنان : المرجع السابق ، ص ١٨٣ - ١٨٨ قارنه بص ١٣٢ من هذا الكتاب) .

بنـاء (١) ، وتلخيص العبـارة بألفـاظ مستعـارة (٢) ، وايـراد الاقسـام ، موفـورة بالتمـام (٣) . وتصحيـح المقـابلـة ، بمعـان متعـادلـة (٤) ، وصحـة التقسيـم باتفـاق النظـوم (٥) ، وتخليص الأوصاف ، بنفي الخلاف (٦) ، والمبالغة في الوصف ، بتكرير الوصف (٧) ،

---

(١) مثل : « اشكر من انعم عليك ، وانعم على من شكرك » ، « اللهـم اغنني بالفقـر اليك ، ولا تفقرني بالاستغناء عنك » ، « ان من خوفك لتأمن ، خير ممن آمنك حتى تلقى الخوف » . ويسميه قدامة أيضا التبديل ، وهو جنس من التجنيس يسمى التجنيس المعكوس ، ومثاله في الشعر :

قـد يجمـع المـال غيـر آكلـه ويأكـل المـال غيـر مـن جمعـه

ويجعله صاحب الطراز قريبا من رد العجـز على الصـدر كقولـه تعـالى : « وتخشى الناس والله احق ان تخشاه » .

(يحيى بن حمزة العلوي : الطرازج ٢ ، ص ٣٦٨ ـ ٣٧٢ ، ٢٩١ ـ ٣٩٢) .

(٢) يمثل له قدامة بقول بعضهم يصف آخر بالمنـع : « هـو مشجـب مـن ايـن جئته وجدت : لا » (قارنه بص ١٢٦ ـ ١٢٧ من هذا الكتاب) .

(٣) (انظر ص ١٠٩ ، ١١٠ وهامشها و ص ٢٢٠ من هذا الكتاب) .

(٤) يمثل له قدامة بقوله : « اهل الراي والنصح ، لا يساويهم ذوو الافـن والغش ـ وليس من جمع الى الكفاية الامانة ، كمن جمع الى العجز الخيانة » . وينـدرج هذا فـي المطابقة ، قارنه بهامش ص ١٢٣ ـ ١٢٤ من هذا الكتاب ، وبامثلة عند ارسطو ، ص ١٢٢ ـ ١٢٣ من هذا الكتاب .

(٥) يمكن ان تندرج في ايـراد الاقسام موفورة بالتمـام ، ولكـن قدامـة يخصصهـا بوضع معان يحتاج الى تبيين احوالها ، فاذا شرحت اتى بتلك المعاني ، مـن غيـر عـدول عنها ولا زيادة عليها ، ولا نقصان منها ، مثل : « انا واثق بمسالستك في حال ، بمثل مـا اعلم من مشارستك في اخرى ، لانك ان عطفت وجدت لدنا ، وان غمزت وجدت شثنا » .

(٦) يمثل قدامة لذلك : « مواعد لم تشن بمطل ، ومرافد لم تشب بمن ، وبشر لم يمازجه ملق » (قارنه بما يقوله ارسطو عن نفس هذه الوسيلة الخطابيـة ، ص ١٣٥ مـن هذا الكتاب) .

(٧) هي ان يذكر المعنى بما لو اقتصر عليه كان كافيا فيما قصد له ، فلا يقتصر على ذلك حتى تؤكد معانيه ، وتعتمد المبالغة فيه ، كقول اعرابي دعا ربه : « اللهم ان كانرزقي نائيا فقربه ، وان كان قريبا فيسره ، او ميسرا فعجله ، او قليلا فكثره ، او كثيرا فثمره». وهو يندرج تحت ردّ العجز على الصدر (يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ، ج ٢ ، ص ٣٩٣ وما يليهـا) .

وتكافؤ المعاني في المقابلة والتوازي (١) ، وارداف اللواحق (٢) ، وتمثيل المعاني (٣) ... فهذه المعاني مما نحتاج اليه في بلاغة المنطق ، ولا يستغني عن معرفتها شاعر ولا خطيب (٤) .

وهكذا عني البلاغيون بحسن اللفظ وجودة السبك . ويكاد ينحصر جهدهم في هذا الميدان ، وذلك أن جل الأدباء والنقاد رأوا في الافتنان في الحلية اللفظية المجال الاكبر للتجديد ، ايمانا منهم بأن الأولين استغرقوا المعاني ، او اتوا على معظمها ، وانما يحصل المحدثون عن بقايا تركت رغبة

---

(١) هو الطباق بلفظين او معنيين متقابلين سلبا وايجابا ، انظر امثلة هامش ص ١٢٣ من هذا الكتاب ، وهذا الوجه من وجوه البلاغة يحفل به أرسطو من جهة المعنى لا اللفظ . (ص ١٢٢ من هذا الكتاب) ومثله ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص ١٨٨ والصفحات التالية ، وفيها يعيب على قدامة تسميته بالمتكافىء .

(٢) ويسمى الارداف او التتبيع ، لانه يؤتى فيه بلفظ هو ردف اللفظ المخصوص بذلك المعنى وتابعه ، فيكون في ذكر التابع دلالة على المتبوع ، وهو من الكناية ، مثل : كثير الرماد ، كناية عن الكرم ، البعيدة مهوى القرط ، كناية عن طول العنق (ابن سنان الخفاجي : سر الفصاحة ، ص ٢١٨ — ٢٢١) .

(٣) ان يراد المعنى، فيوضح بألفاظ تدل على معنى آخر. كما كتب يزيد بن الوليد الى مروان بن محمد حين تلكأ عن بيعته : « اما بعد ، فاني أراك تقدم رجلا وتؤخر اخرى ، فاذا اتاك كتابي هذا فاعتمد على أيتهما شئت ، والسلام » . (انظر المرجع السابق ، ص ٢٢١ — ٢٢٢ وقارنه بص ١٣٠ وهامشهما من هذا الكتاب) .

(٤) أبو الفرج قدامة بن جعفر : جواهر الالفاظ ، القاهرة ١٣٥٠ هـ — ١٩٣٢ — ص ٣ — ٨ وهذه الوجوه تعد تكلفا اذا توالت في كلام ، كما نص عليه ابن سنان في مرجعه السابق عند حديثه عنها . واما السجع فيحسن في الخطابة من غير تكلف (انظر ١٢٢ — ١٢٣ وهامشها من هذا الكتاب) . ويشترط صاحب المثل السائر لحسن الكلام المسجوع اختيار مفردات الالفاظ بحيث يتوافر لها وجوه الحسن التي ذكرناها ، في تركيب سليم ، وأن يكون اللفظ تابعا للمعنى ، لا المعنى تابعا للفظ : وان تكون كل واحدة من الفقرتين المسجوعتين دالة على معنى غير المعنى الذي دلت عليه اختها ، ويعيب مقامات الحريري لعدم توافر الشرط الاخير فيها : (ضياء الدين محمد بن عبد الكريم . المثل السائر ، ص ١١٨). ويوافق ما ذكره في جواهر الالفاظ او يقاربه ما هو مذكور في نقد النثر ، من ان الذي يسمى به الشعر فائقا هو : صحة المقابلة ، وحسن النظم ، وجزالة اللفظ ، واعتدال الوزن ، واصابة التشبيه ، وجودة التفصيل ، وقلة التكلف ، والمشاكلة في المطابقة » ، ارجع تفصيلها وامثلتها في الاصل : (نقد النثر المنسوب الى قدامة بن جعفر ، ص ٨٤ — ٨٧) .

وقد عددنا الجاحظ على راس القائلين بقصر الحسن على اللفظ دون المعنى ، وهو يصرح بأن شأن الكلام شأن التصوير والصياغة (١) ، مما يدل على انه لم يرد الالفاظ مفردة عن تراكيبها، ولا التراكيب المتكلفة او الخالية من المعاني . نعم قد اشترط فى التراكيب خلوها من التنافر ، وهو وجه حسن لفظي محض ، ولهذا عاب الشطر الثاني في قول ابن يسير :

لم يضرها والحمد لله شيء وانثنت نحو عزف نفس ذهول

فقال : « فتفقد النصف الاخير من هذا البيت ، فانك ستجد بعض الفاظه يتبرأ من بعض » . وشرط كذلك الا يكون اللفظ عاميا ، أو ساقطا سوقيا . ولكنه لحظ في كل ذلك ما يتطلبه الموقف والمعنى ، فراى أن لابأس باستخدام الغريب الوحشي اذا كان المتكلم بدويا اعرابيا ، لان الوحشي من الكلام يفهمه الوحشي من الناس (٢) . والجاحظ يشيد بقيمة المعنى في غير موضع ، مما يدل على انه لم يعن باللفظ الا لجلاء الصورة الأدبية . ولهذه الصورة أوثق رباط بالمعنى (٣) .

ومن ذلك ما يراه من ان الالفاظ لا توصف بالقبح او الخسة على وجه الاطلاق . اذ لا بد من مشاكلتها للمعنى ، وقد يكون اللفظ الخسيس انسب لمعناه فلا يسد غيره مسده : « ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ ، ولكل نوع من المعاني نوع من الاسماء ، فالسخيف للسخيف ، والخفيف للخفيف ، والجزل للجزل ، والافصاح فيموضع الافصاح، والكناية فيموضع الكناية ، والاسترسال في موضع الاسترسال (٤) » . وقد وجد من المواقف

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ٤ ، ص ٢٤ ـ المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ص ٧ ـ العمدة ، ج ١ ، ص ٨٠ ـ ٨١ ـ مقدمة ابن خلدون ، ص ٥٢٩ ـ يحيى العلوي : الطراز ، ص ٢٤٥ ، وانظر كذلك ص ٢٥٨ وهامشها من هذا الكتاب .

(٢) المرجع السابق ، ج ١ ، ١٤٤ .

(٣) المرجع السابق ، ج ١ ، ص ٨٣ ، ٨٥ ـ ٨٦ ، ٩٢ ، ج ٤ ، ص ٢٤ ـ قارنه بما يفهم منه تفضيله للفظ ، ج ١ ، ص ١٨ ـ ١٩ ، ٤٤ ، ٥١ ، ٦٥ ـ ٦٦ ، ٦٧ ـ ولا نريد الاطالة بايراد كل النصوص ايجازا . مبع

(٤) الجاحظ : كتاب الحيوان ، ج ٣ ص ٣٩ .

ما يحسن فيه اللفظ الوحشي والسوقي : « وكلام الناس في طبقات ؛ كما أن الناس انفسهم في طبقات . فمن الكلام الجزل والسخيف ، والمليح والحسن والقبيح والسمج ، والخفيف والثقيل. وبكل قد تكلموا ، وبكل قد تمادحوا وتعايبوا » . وسخيف الالفاظ « مشاكل لسخيف المعاني ، وقد يحتاج الى السخيف في بعض المواضع . وربما امتع اكثر من امتاع الجزل الفخم من الالفاظ . والشريف الكريم من المعاني (١) » . فمرد الأمر في استعمال الألفاظ وسبك الاسلوب الى المعنى والموقف . ومرد الحكم في ذلك الى الذوق الذي صقلته التجارب الادبية ، وطبعه المران ، حتى صار ذوقا فنيا يستحق به صاحبه أن يكون ناقدا . وملاك الامر فيه صحة الطبع وادمان الرياضة . وهو ما تستخبر به النفوس المهذبة ، وتستشهد عليه الاذهان المثقفة .

وفي هذا الأمر قد يفضل ما هو اقل جودة على ما استكمل كل صفات الحسن : « وانت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن ، وتستوفي أوصاف الكمال . وتذهب في الانفس كل مذهب . وتقف من التمام بكل طريق . ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن ، والتئام الخلقة ، وتناصف الاجزاء ، وتقابل الاقسام ، وهي احظى بالحلاوة وادنى الى القبول . . . ثم لا تعلم هذه المزية سببا (٢) » . على أن التفاضل هنا بين كلام حسن واخر حسن أو أحسن . وللكلام مواقف واعتبارات مختلفة . ومع ما في الطبع الأدبي السليم من عناصر موضوعية ؛ فيه ــ بعد ذلك ــ جزء من ذوق صناع يدل باللمحة الخاطفة على ما لا يهدي اليه القياس والقاعدة (٣) . ذاك هو الطريق الذي سلكه انصار اللفظ ، وشاركهم في كثير من آرائهم من ساووا

---

(١) الجاحظ : البيان والتبيين (تحقيق الاستاذ عبد السلام هارون) ، ج ١ ، ص ١٤٤ ــ ١٤٥ وهو كلام خطير ، قاطع في ان القبح والحسن في الالفاظ نسبي ، تابع للمواقف والمعاني ، لاحسن مطلق . قارنه بما يقول صاحب المثل السائر من ان قبح الالفاظ او حسنها في ذاتها مطلق ، عند العرب وغيرهم . (نصر الله بن محمد بن عبد الكريم وهو ضياء الدين بن الاثير : المثل السائر ، ص ٩١ ــ ٩٢) ، وهو كلام غير دقيق .

(٢) علي بن عبد العزيز الجرجاني : الوساطة بين المتنبي وخصومه ، ص ٤٢٦ــ٤٢٧ .

(٣) الحسن بن بشر بن يحيى الآمدي : الموازنة بين ابي تمام والبحتري، ص ٣٨٣ــ٣٨٦ .

بين اللفظ والمعنى . فكلا الفريقين لم يغفل ملابسات القول الاخرى « وهي ملابسات تتعلق بالمعاني ومقتضيات الاحوال . وقد نبه كثير منهم الى وجوب توافر الطبع، وعلى تجنب الكلفةوالتصنيع، ولكناطلاق بعضانصار اللفظ في قولهم ان المعاني تابعة للالفاظ ، أو انها مطروحة في الطريق يعرفها كل الناس ، فيه ما يبرر مسلك المتكلفين من الادباء . وهم من لا يحفلون بالمعنى متى توافرت في قولهم الحلى اللفظية ، فنضبت في أدبهم الاصالة ، فضاق بهم جمهورهم ، ونشدوا عند ذوي المعاني طلبتهم ، على ان اطلاق القول بأن المعاني تابعة للالفاظ ، كما يرى ابن خلدون ، فيه ترجيح للصياغة على المضمون (١) . وقد كانت هذه الصياغة الشغل الشاغل لعلماء البلاغة من العرب .

٤ ـ وانتهت هذه الآراء كلها الى عبد القاهر ، ودخلها كثير من الشطط والتطرف على يد الجامدين . وأعمل عبد القاهر فيها فكره، فأفاد عن سابقيه في النقد ، وكان المجلي في هذا الميدان .

ونعتقد ان عبد القاهر لم يقر من رجحوا المعنى على اللفظ ، على نحو ما شرحنا من آرائهم فيما سبق ، بل كان من انصار الصياغة من حيث دلالة هذه الصياغة على جلاء الصورة الادبية ، كما سيتجلى ذلك بعد عرضنا لآرائه . ولكن علينا أولا ان نبين ، في ايجاز ، موقفه من انصار اللفظ والمعنى على اطلاقهما ، والباعث الديني الذي دفع به الى التعمق اكثر منهم في هذه الناحية .

لم يرض عبد القاهر عن راي من وقفوا عند حدود المعنىفي عمومه ، ليحكموا به على جمال الموضوع او قبحه ، مغفلين شأن الصياغة . سواء لديه منهم من فضل الكلام لشرف معناه اذا كان ادبا وحكمة ، او كان غريبا (٢) نادرا ، او من فضله من اجل معناه بعامة اذا راق هذا المعنى ، ولو

---

(١) يدلل صاحب الطراز على ان الالفاظ تابعة للمعاني ، لا العكس ، بثلاثة براهين : اولها أن معنى الفرس والاسير والانسان ... مفهوم لا يتغير : والالفاظ الدالة عليه مختلفة على حسب اللغات . فلو كانت المعاني تابعة للالفاظ لاختلفت لاختلاف الالفاظ ، وثانيها ان من المعاني ما يكون واحدا وله الفاظ كثيرة ، ولو كان الامر كما قالوه لكان يلزم من اختلاف الالفاظ اختلاف المعاني . وثالثها :لو كانت المعاني تابعة للالفاظ للزم في كل معنى ان يكون له لفظ يدل عليه ، وهذا باطل ، فان المعاني لا نهاية لها ، والالفاظ متناهية . وما يكون بغير نهاية لا يكون تابعا لما له نهاية (يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ، ج ٢ ، ص ١٥٠ ـ ١٥٢) وقد أشار الىالمعنى الاخير الجاحظ : (البيان ، ج ١ ، ص ٧٦) .

(٢) كتفضيل ابي عمرو الشيباني للبيتين الذين ذكرناهما فيما سبق ، انظر ص ٢٥٥ من هذا الكتاب وتعليقنا عليهما .

كانت صياغته ركيكة واهية النسج . وهو في هذا يوافق الجاحظ في رايه الذي اوردناه (١) من قبل تمام الموافقة . يقول عبد القاهر : « واعلم ان الداء الدوي ، والذي أعيا أمره في هذا الباب ، غلط من قدم الشعر بمعناه ،واقل الاحتفال باللفظ ، وجعل لا يعطيه من المزية ، ان هو اعطى ، الا ما فضل من المعنى ، يقول : ما في اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الكلام الا بمعناه ؟ فأنت تراه لا يقدم شعرا حتى يكون قد اودع حكمة وادبا . واشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر ، فان مال الى اللفظ شيئا ، وراى ان ينحله بعض الفضيلة لم يعرف غير الاستعارة ، ثم لا ينظر في حال تلك الاستعارة : احسنت بمجرد كونها استعارة ام من اجل فرق ووجه ، أم للامرين ؟، قد قنع بظواهر الامور واعلم انا ــ وان كنا اذا اتبعنا العرف والعادة ، وما يهجس في الضمير ، وما عليه العامة ــ ارانا ذلك أن الصواب معهم ، وان التعويل ينبغي أن يكون على المعنى ، وانه الذي لا يسوغ القول بخلافه ، فان الامر بالضد اذا جئنا الى الحقائق ، والى ما عليه المحصلون . لانا لا نرى متقدما فيعلم البلاغة،مبرزا في شأوها ، الاو هو ينكر هذا الرأي (يقصد راي القائلين بتقديم الكلام بمعناه) ويعيبه ، ويزري على القائل به ، ويغض منه (٢) .

ثم يعلل ذلك بأن سبيل الكلام « سبيل التصوير والصياغة ، وانسبيل المعنى الذي يعبر عنهسبيلالشيء الذي يقعالتصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب، يصاغ منها خاتم او سوار. فكما انه محالا اذا انت اردتالنظر في صوغ الخاتم ، وفي جودة العمل ورداءته . ان تنظر الى الفضة الحاملة لتلك الصورة ، أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة : كذلك محال اذا اردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام ان تنظر في مجرد معناه ، وكما انا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا اجود ، او فضته انفس ، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي ــ اذ فضلنا بيتا على بيت من اجل معناه ــ الا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر

---

(١) ص ٢٦٥ ــ ٢٦٧ من هذا الكتاب .

(٢) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الاعجاز ، ص ١٩٤ ــ ١٩٥ .

وكـلام . واعلـم أنـك لست تنظر فـي كتاب صنف في شأن البلاغـة ، وكـلام جاء عن القدمـاء ، الا وجدته يدل على فساد هذا المذهب ، ورايهم يتشددون في انكاره وعيبه والعيب به . واذا نظرت في كتب الجاحـظ وجدته يبلغ في ذلك كل مبلغ . ويتشدد غاية التشدد ، وقد انتهى في ذلك الى أن جعل العلم بالمعاني مشتركا وسوى فيه بين الخاصة والعامة . » (١) وهنا يستشهد برأي الجاحظ (٢) السابق ذكره . ويعقب عليه بما يدل على الباعث الديني الذي يدفع به الا يغفل شأن اللفظ ومزيته ، فيقول : « واعلم انهم لم يبلغوا في انكار هذا المذهب ما بلغـوه الا لأن الخطـأ فيـه عظيـم وانه يفضي بصاحبه الى ان ينكر الاعجاز . ويبطل التحدي . من حيث لا يشعر . وذلك أنه ان كان العمل على ما يذهبون اليه من أن لا يجب فضل ومزية الا من جانب المعنى . وحتى يكون قد قال حكمة وأدبا . واستخرج معنى غريبا أو تشبيها نادرا . فقد وجب اطراح جميع ما قاله الناس فـي الفصاحة والبلاغة . وفي شأن النظم والتأليف ، وبطل أن يجب بالنظم .وان تدخله المزية . وأن تتفاوت فيه المنازل . واذا بطل ذلك فقد بطل أن يكون الكلام معجزا ، وصار الامر الى ما يقوله اليهود ، ومن قال بمثل مقالهم في هذا الباب . ودخل في مثل تلك الجهالات ، ونعـوذ بالله مـن العمى بعـد الابصار (٣) » .

في هذا كله يحمل عبد القاهر على الجامدين الذين يلوكون عبـارات يروجون بها لما يروقهم من معنى ، ويغفلون شأن الصياغة في التقدير. واذا لجأوا الى شيء من ذلك فانما يجرون استعارة ، أو ينبهون الى تشبيه على حسب ما حفظوا من قواعد . وقد بين عبد القاهر خطرهم على البلاغـة وعلى دعوى اعجاز القرآن (٤) .

هل معنى ذلك ان عبد القاهر من انصار اللفظ ؟ يأبى عبد القاهر أن يكون من انصار اللفظ على نحو ما رآه من سبقوه في جملتهم . اذ ان هؤلاء يجهدون انفسهم في الكشف عن حسن الكلام في حسن الفاظه في ذاتهـا

(١) المرجع السابق ، ص ١٩٦ ـ ١٩٧ .
(٢) المرجع السابق ، ص ١٩٧ ـ ١٩٨ واوردناه ص ٢٥٨ من هذا الكتاب .
(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ، ص ١٩٨ ـ ١٩٩ .
(٤) انظر ايضا المرجع السابق آخر ص ١٩٤ .

ويذهبون في ذلك الى تناسي المعاني التي تدل عليها الصياغة الادبية ، كما يغفلون قيمة هذه الصياغة وربطها بدقائق الصورة المقروءة . ويظهر ان الأمر قد انتهى باللفظيين من معاصري عبد القاهر الى الافتتان بالألفاظ ـ التي هي وسائل ـ عن المعنى الذي تستخدم الألفاظ لبيانه . والى هذا يلجأ من ليس لديهم كبير معنى ، فيحاولون ستر فقرهم في الفكر بطوفان من الالفاظ الطيبة الجرس ، وبصور تغشى العيون وتبهر الأبصار ، دون أن تبين عن معنى ذي بال . ويعد هذا في علم الجمال « قبحا لما فيه من هرج وتحكم (١) » .

هذا الى ما فيه من مساس بقضية الاعجاز ، اذ لو اعتددنا بالالفاظ في ذاتها لما امكن تمييز القرآن من غيره ، من حيث هو الفاظ . وحول هذه المعاني تدور حجج عبد القاهر ضد اللفظيين (٢) .

فيرى عبد القاهر أن اعجاز القرآن لا يتصور أن يكون في الألفاظ منفردة ، اذ هي مادة اللغة عامة ، وكانت معروفة لدى العرب ، فلا يمكن ان يكون بها (٣) تحد لهم . ثم ان الألفاظ المفردة لا يتصور أن يقع بينها تفاضل من حيث هي الفاظ مفردة ، دون ان تدخل في تراكيب ، الا في قولهم : « هذه مألوفة مستعملة ، وتلك غريبة وحشية ، أو أن تكون حروف هذه أخف وامتزاجها احسن .. وهل تجد احدا يقول ، هذه اللفظة فصيحة الا وهو يعتبر مكانها من النظم ، وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها (٤)؟» .
« فلا جمال اذن في اللفظ من حيث هو صوت مسموع ، وحروف

---

(١) انظر .
Benedetto Croce : Esthétique, Comme Science de l'Expression et Linguistique Générale, trad. par H. Bigot, Paris, 1904 p. 91-93.

(٢) ويتبعه في هذه الحملة ضياء الدين المعروف بابن الاثير فيما سبق آن اوردنا له من نص ، ص ٢٥٧ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٣٢ ــ ٣٣ .

(٤) نفس المرجع ، ص ٣٦ .

تتوالى في النطق ، وانما يكون ذلك لما بين معاني الالفاظ من الاتساق العجيب (١) » .

ودليل آخر : ان دلالة الألفاظ على معناها تحكمية وضعية . فلو أن واضع اللغة كان قد وضع « ربض » مكان « ضرب » . لما كان في ذلك ما يؤدي الى فساد . فليس توالي الكلمات في النطق محتاجا الى تفكير ، ولا مستوجبا لفضل الا من جهة معناها وتناسقها . هذا هو ما يستدعي الفكر وتتفاوت فيه العقول (٢) ، فلا فضيلة للالفاظ من حيث هي ألفاظ الا في خلوها من الغرابة ومن تنافر حروفها في النطق. وهذه ميزة سلبية ضئيلة القيمة .

فاذا كان التلاؤم في حروف الكلمات . وخفة نطقها . من الأمور المطلوبة للبلغاء . فهذا وجه من وجوه الفضيلة . وداخل في عداد ما يفاضل به ، وهو راجع حقا الى الالفاظ والتراكيب من حيث نطقها ومن حيث هي الفاظ في ذاتها : ولكن سواه من وجوه البلاغة كثير : ومن البدهي أنه لا يمكن قصر الحس عليه . او ادعاء اعجاز القرآن به (٣) .

فالألفاظ بمعزل عن المزية الا في تأليف الكلام ، وتنظيم اجزاء الصور الأدبية ، وجلاء الفكرة بوسائل الصياغة اللغوية ، وهي مزايا ترجع جميعها – في رأي عبد القاهر – الى الصياغة ودلالتها على الصور الادبية . ولا وجه لنسبتها الى الألفاظ من حيث هي الفاظ . ولا يمكن نسبتها الى الالفاظ الا في دلالتها على صورها ، لأنها هي وسائل التصوير للمعنى المدلول عليه بالصياغة . ولهذه الدلالة فخم القدماء شأن اللفظ ، وجعلوه قسيم المعنى ، فقالوا : « معنى لطيف ولفظ شريف » : وقالوا : « ان المعاني لا تتزايد . وانما تتزايد الالفاظ » . وذلك انه « لما كانت المعاني انما تتبين بالالفاظ ، وكان لا سبيل للمرتب لها . والجامع شملها ، الى ان يعلمك ما صنع في ترتيبها بفكرة ، الا بترتيب الألفاظ في نطقه ، تجوزوا فكنوا عن ترتيب المعاني بترتيب الالفاظ ، ثم بالالفاظ بحذف الترتيب (٤) » .

---

(١) نفس المرجع ، ص ٣٧ .
(٢) نفس المرجع ، ص ٤٠ – ٤١ ، ٤٢ – ٤٣ .
(٣) نفس المرجع ، ص ٤٥ – ٤٩ .
(٤) نفس المرجع ، ص ٥٠ – ٥١ .

فكما لم يرض عبد القاهر بالرجوع الى مجرد المعنى في تقويم الأدب . لم يقنع كذلك بالوقوف عند حدود الالفاظ من حيث هي الفاظ ، وانما رمى الى ربط الألفاظ بدلالتها في السياق من حيث تكوين الصورة الادبية .

ثم ان اللفظ والمعنى متلازمان ، فالعملية الفكرية واحدة ، وفيهــا تتجلى الصورة الادبية عن طريق صياغتها . فاذا كانت العبرة بالالفاظ فــي مواقعها من الجمل ، فليس ذلك لأنها المقصودة أولا بالفكر ، اذ لا يعقل أن يقصد أولا الى ترتيب المعاني في استقلال عن اللفظ .ثم بعد ذلك يستأنف النظر في الجملة الدالة عليها ، ولا أن يقصد الى ترتيب الألفاظ وتواليهــا على نظام خاص في استقلال عن الفكر . ولكن هذا الترتيب للالفاظ يقــع ــ ضرورة ــ ملازما للمطلوب الاول، وهو المعنى المدلول عليه في الصورة (١). وهنا يخالف عبد القاهر ما ذهب اليه ابن خلدون في دعواه أن المعنى تابع للفظ في مناصرته للفظ (٢) ، فيرى عبد القاهر ان اللفظ تابع للمعنى ضرورة اذ الألفاظ أوعية للمعاني . وهي أدواتنا لفهم هذه المعاني . فاذا وجب المعنى ان يكون أولا في النفس ، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا فــي النطق (٣) » ، فلا يتصور أن يعرف المرء للفظ موضعا من غير أن يعــرف معناه . ولا أن يتوخى في الألفاظ ــ من حيث هي الفاظ ــ ترتيبا ونظمــا وانما يتوخى الترتيب في المعاني ، فاذا تم ذلك تبعتها الالفاظ وقفت اثارها « انك اذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك ، لم تحتــج الى أن تستأنف فكرا في ترتيب الالفاظ . بل تجدها تترتب لك بحكم انها خدم ، وتابعــة لها ولا حقة بها ، وان العلم بمواقع المعاني في النفس ، علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق (٤) » .

ولهذا التلازم في العملية الفكرية بين الالفاظ في السياق ودلالتها على معناها العام ، يرى عبد القاهر انه لا يتصور بحال أن يصعب مرام اللفــظ

---

(١) المرجع السابق ص ٤٢ ــ ٤٣ .

(٢) ص ٢٥٨ ــ ٢٥٩ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ص ٤٣ .

(٤) نفس المرجع ص ٤٤ .

بسبب المعنى لأنه لا يتصور أن يحصل المرء على المعنى أولا على حدة ثم يبحث له عن الالفاظ الدالة عليه ، اذ ان الألفاظ ــ من حيث هي ألفاظ ــ لا تطلب بحال ، وانما تطلب من أجل المعاني في الصياغة والسياق . فطلب المتكلم دائما متوجه الى المعنى الذي يريد أن يصوغه في كلام تام يدل عليه . وقد تعرض له الصعوبة بسبب اللفظ ، « فصعوبة ما صعب من السجع هي صعوبة عرضت في المعاني من أجل الالفاظ . وذلك أنه صعب عليك أن توفق بين معاني تلك الألفاظ المسجعة ، وبين معاني الفصول التي جعلت أردافا لها ، فلم تستطع ذلك الا بعد أن عدلت عن أسلوب الى أسلوب ، او دخلت في ضرب من المجاز ، أو أخذت في نوع من الاتساع . وبعد أن تلطفت على الجملة ضربا من التلطف » (١) . فالعملية الذهنية يتلازم فيها المعنى والالفاظ الدالة عليه في الجمل مؤتلفة ، وبدهي أن المطلوب المعنى ، اذ الالفاظ ــ من حيث هي أصوات ــ لا تطلب أبدا : ولكن المعاني انما تطلب بالالفاظ من حيث دلالتها في الصياغة . فأنت انما « تطلب المعنى ، واذا ظفرت بالمعنى فاللفظ معك ، وازاء ناظرك . وانما كان يتصور أن يصعب مرام اللفظ من أجل المعنى أن لو كنت طلبت المعنى فحصلته ، احتجت الى أن تطلب اللفظ على حدة ، وذلك محال (٢) » .

اذن فالاهمية للالفاظ في مواقعها من الجمل ، بوصفها الوسائل التي بها يؤدى المعنى ، ولا أهمية لها في ذاتها .

وانما تظهر أهمية الألفاظ في أداء المعاني ، ويتجلى ذلك في تأليف الكلام وهنا تظهر مزية الصياغة وما فيها من الفاظ في جلائها للصورة .

---

(١) نفس المرجع ص ٤٩ .

(٢) نفس الموضع . وهنا يمس عبد القاهر مسألة جوهرية اشار اليها ارسطو ، هي ان عملية النطق مستلزمة ــ ضرورة للتفكير ــ (ص ٣٣ ــ ٣٤ من هذا الكتاب) . ويسلم العلم الحديث بان التفكير ــ على اية صورة ــ انما يكون بالفاظ ، حتى حين يفكر المرء عن صمت في ذات نفسه . واللغة هي وسيلتنا للوعي بما حولنا ، والتعبير عنه . يقول برجسون في مقدمة رسالته في الافكار المباشرة للوعي :
Essai sur les Données Immédiates de la Concucce:
« انما نفكر ضرورة بالالفاظ » ، انظر : Brice Parais, op. cit., p. 14-19.

« فالبلاغة والفصاحة وسائر ما يجري في طريقهما أوصاف راجعة الى المعاني . والى ما يدل عليه بالالفاظ ، دون الالفاظ أنفسها (١) » . اي في ذاتها دون تأليف كما بينا .

واذن ليس معنى هذا اغفال الألفاظ في مواقعها من الجمل ، لانها هي وسائل التفكير والتصوير الادبي . وانما حسن الدلالة وتمامها ، وجلاؤها في صورة أبهى واعجب وأكثر اثرا في النفس ، ليست سوى خصائص لاتتوافر الا بأن يؤتى « بالمعنى من جهته ، ويختار له اللفظ الذي هو أخص به وأكشف عنه ، وأتم له ، وأخرى بأن يكسبه نبلا ، ويظهر فيه مزية (٢) » ، ولا تكون المزية للكلمة الا بحسب موقعها من الجملة لالتئام معناها من معنى جاراتها . ولذا تحسن الكلمة في موضع وتقبح في موضع آخر . وذلك كلفظة الاخدع في بيت الصمة بن عبدالله بن طفيل :

تلفت نحو الحي حتى وجدتني   وجعت من الاصغاء ليتا وأخدعا (٣)

فلها فيه حسن لا يخفى ، على حين سمجت وثقلت في بيت أبي تمام :

يا دهر قوم من أخدعيك فقد   اضججت هذا الانام عن خراقك (٤)

وينتج من هذا أن العبرة بالجملة لا بالكلمة المفردة . فالفائدة مختصة بالجملة ، « ولم تجز حصولها بالكلمة الواحدة ، كالاسم الواحد ، والفعل من غير اسم يضم اليه (٥) » .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : المرجع السابق ، ص ٢٠٠ .

(٢) نفس المرجع ص ٣٥ .

(٣) الليت : صفة العنق ، الاخدع : عرق في جانب العنق : والاخدعان عرقان في الجانبين من العنق .

(٤) الخرق (بضم الخاءوالراء) : الجهل والحمق والعنف . وتقويم الاخدعين يكون بترك الكبر والعنف ـ والبيت مذكور في باب الاستعارات القبيحة لابي تمام في الامدي : الموازنة ص ٢٨٨ ـ وفي الصناعتين لابي هلال ص ٢٣٥ .

(٥) عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ص ٣١٦ ـ ٣١٧ ، وهنا يلتقي عبد القاهر مع أرسطو : اذ الكلام عند ارسطو يمثل في الجمل لا في الكلمات . انظر ص ٢٤ ـ ٢٥ من هذا الكتاب والمراجع المبينة بهما .

ومن المفردات اللغوية ما يتوارد على معنى ، وهو المترادف ، ولا يقيم له عبد القادر شأنا كبيرا (١) . وانما يعنى بأن ينص على أنه لا ترادف مطلقا في الجمل فكل تغيير في الجمل بالتقديم أو التأخير . أو الزيادة أو النقص يتبعه حتما تغير في معنى الجمل . وهنا يربط عبد القاهر أوثق رباط بين وسائل تأدية المعنى بالكلمات ، والمعنى نفسه . وهنا ليست صياغة الاسلوب – عند عبد القاهر – مشابهة « للصناعة والتحبير والتفويف والنقش وكل ما يقصد به التصوير » . وكفى ، ولكنها – مع هذه المشابهة – تمتاز بخاصة هي أنه يتصور أن يتشابه ديباجان في النقش ، أو سواران في الصنعة ،حتى لا تستطاع التفرقة بينهما ، ولا يتصور ذلك في الكلام .. « لانه لا سبيل الى أن تجيء الى معنى بيت من الشعر ، أو فصل من النثر ، فتؤديه بعينه وعلى خاصيته وصنعته بعبارة أخرى حتى يكون المفهوم من هذه هو المفهوم من تلك ، لا يخالفه في صفة ولا وجه ولا أمر من الامور . ولا يغرنك قول الناس . قد أتى بالمعنى بعينه ، وأخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فانه تسامح منهم . والمراد انه أدى الغرض : فاما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذي يكون عليه في كلام الاول ، حتى لا تعقل ههنا الا ما عقلته هناك وحتى يكون حالهما في نفسك حال الصورتين المشتبهتين في عينك ، كالسوارين والشنفين ، ففي غاية الاحالة ، وظن يفضي بصاحبه الى جهالة عظيمة : وهي أن تكون الألفاظ مختلفة المعاني اذا فرقت ، ومتفقتها اذا جمعت والف منها كلام . وذلك أن ليس كلامنا فيما يفهم من لفظين مفردين نحو « قعد وجلس » ، ولكن فيما فهم من مجموع كلام آخر (٢) . ومما سبق يبين لنا كيف كشف عبد القاهر عن نظريته في النظم .

النظم عند عبد القاهر :

يقصد عبد القاهر بالنظم صياغة الجمل ودلالتها على الصورة ،وهذه الصياغة هي محور الفضيلة والمزية في الكلام .

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، ص ٢٠٠ – ٢٠١ .
(٢) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، ص ٢٠١ – ٢٠٢ .

ولهذا عني عبد القاهر بشرح دلالات الالفاظ واختلافها باختلاف مواقعها في الجمل . فيما سماه النظم ، وقد قام في هذا الباب بجهد عظيم الخطر ، فهو يقصد بالنظم ما يطلق عليه الغربيون علم التراكيب (١) ، وهو عندهم أهم أجزاء النحو . ويعرفه عبد القاهر بأنه : وضع « كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو » ، ووسع عبد القاهر دائرة النحو ، فلا يقتصر على وجوه الاعراب وأنواع الجمل من اسمية وفعلية . ومن استعمال أدوات الربط المختلفة ، ولكنه يشمل ما يدرس الآن في علم المعاني من الفصل والوصل ، والتعريف والتنكير ، والتقديم والتأخير ، والحذف ، والاظهار والاضمار ، وكثير من المحسنات البيانية والبديعية التي تضاف الى المعنى ، كالمزواجه بين الشرط والجزاء ، وكالتقسيم والجمع وتشبيه التمثيل (٢).

وكما أن النظم لا يظهر في الكلمة الا بحسب موقعها في الجملة ،وبهذا الموقع تتأثر الصورة التي يهدف الاديب الى رسمها ، فكذلك الجملة لا يبين حسن نظمها الا اذا ائتلفت بدورها مع جاراتها فيما تهدف اليه هذه الجمل من معنى ، ليتألف من مجموع الجمل صورة أدبية قد أعمل فيها الفكر ، وظهر أنها صدرت عن روية وأناة ، وبدون هذا لا يكون الكلام جيدا في نظمه أي النظم الذي يريده عبد القاهر ، وان حسنت ألفاظه ، وان جاءت كل جملة منه على حدة ، لانك ترى (سبيله في ضم بعضه الى بعض سبيل من عمد الى لآل فخرطها في سلك ، لا يبغي أكثر من أن يمنعها التفرق ،وكمن نضد أشياء بعضها على بعض « لا يريد في نضده ذلك أن تجيء له فيه هيئة أو صورة ، بل ليس الا أن تكون مجموعة في رأي العين . وذلك اذا كان معناك معنى لا يحتاج أن تصنع فيه شيئا غير أن تعطف لفظا على مثله، كقول الجاحظ : جنبك الله الشبهة ، وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسبا ، وبين الصدق سببا ، وحبب اليك التثبت ، وزين في عينك الانصاف (٣) » . فمثل هذا الكلام لا مزية فيه بنظمه ، وانما مزيته

---

(١) Syntaxe

(٢) المرجع السابق ، ص ٦٤ ـ ٧٦ راجع الامثلة في الاصل ، قصدا الى الايجاز .

(٣) نفس المرجع ، ص ٧٦ .

في معناد ومتون لفظه (١)) . وهو كلام لا نظم فيه ، فلا فضيلة فيه سوى الصواب والسلامة من الزيغ واللحن ، ومدار الحسن هو النظم ، ولا نظم في الكلام حتى ترى في « الامر مصنعا ، وحتى تجد الى التخير سبيلا ، وحتى تكون قد استدركت صوابا (٢) » . ومن هنا يظهر أن النظم ــ وهو مدار الحسن عند عبد القاهر ــ متميز عن المعنى في ذاته مجردا ، وعن اللفظ في ذاته منفردا ، لانه صياغة الكلام في جمل متآزرة على جلاء الصورة المرادة .

وسبق ان نبهنا الى ان الالفاظ ــ من حيث هي الفاظ ــ لا يتصور حسنها الا في مزية سلبية ضئيلة هي خلوها من الغرابة والتنافر في النطق : اما الاستعارات والمجاز والمحسنات البديعية فمع جريانها في الالفاظ ، لا يظهر حسنها الا اذا راعينا فيها وجوه الجمال في الصياغة والتصوير . ولهذا تلتقي مع ما يهدف اليه عبد القاهر من معاني « النظم » في تأليف الصورة الادبية (٣) . وقد ترجع الاستعارة الى اللفظ من حيث دلالته على المجاز ، دون نظم الكلام ، وفي هذه الحالة لا قيمة لها الا في حسن موقعها من الجملة في الصياغة ، ولكن غالبا ما يضيف « النظم » الى جمالها اذا كانت بالغة الاحكام . فالاستعارة في قوله تعالى : « واشتعل الراس شيبا » ، جارية في لفظ « اشتعل » . ويزيد من حسنها نظم الجملة على هذا النحو ، باسناد الفعل الى الراس ، وهو في الحقيقة للشيب ، وهذا وجه من وجوه حسن النظم في الكلام ، وهو متحقق دون الاستعارة في مثل طاب عمرو عينا ، وكرم اصلا ، وحسن وجها . وانما زاد النظم من حسن الاستعارة في : « اشتعل الراس شيبا » ، لانه « يفيد ــ مع لمعان الشيب في الراس الذي هو اصل المعنى ــ الشمول ، واخذه من نواحيه ، وانه قد استقر به وعم جملته ، حتى لم يبق من السواد شيء ، او لم يبق منه الا ما لا يعتد به . وهذا ما لا يكون اذا قيل : اشتعل شيب الراس او الشيب في الراس .. ووازن ذلك ان تقول : اشتعل البيت نارا ، فيكون المعنى ان

---

(١) نفس المرجع ، ص ٧٧ .

(٢) نفس الموضع .

(٣) نفس المرجع ، ص ٧٩ ــ ومثلها التجنيس ، فهو من المحسنات اللفظية ، ولكن فيما يتصل بالمعنى ، وعبد القاهر يحفل باللفظ من حيث دلالته على المعنى في السياق كما سبق ، انظر في التجنيس امثلة كثيرة ووجوه حسنها في أسرار البلاغة ، ص ١٣ .

النار قد وقعت فيه وقوع الشمول ، وانها قد استولت عليه واخـــذت في طرفيه ووسطه . وتقول : اشتعلت النار في البيت ، فلا يفيد ذلك ، بل لا يفتضي اكثر من وقوعها فيه واصابتها جانبا منه . فأما الشمول ، وان تكون قد استولت على البيت وابتزته ، فلا يعقل من اللفظ البتة (١) » .

وبهذا لم تعد قواعد النحو لدى عبد القاهر جافة مقصورة على الاعراب كعهدنا بها ، وانما اضحت من وسائل التصوير والصياغة ، ومقياسا يهتدى به في البراعة ، ويتفاوت في التسابق فيه الشعراء ، « وانما سبيل هـــذه المعاني (النحوية) سبيل الاصباغ التي تعمل منها الصور والنقوش ، فكمـا انك ترى الرجل قد اهتدى ــ في الاصباغ التي عمل منها الصورة والنقش في ثوبه الذي نسج ــ الى ضرب من التخير والتدبر في انفس الاصباغ وفـــي مواقعها ، ومقاديرها ، وكيفية مزجه لها وترتيبه اياها ، الى ما لم يهتد اليه صاحبه ، فجاء نقشه من اجل ذلك اعجب ، وصورته اغرب ، كذلك حـــال الشاعر والشاعر في توخيهما معاني النحو ووجوهه التي علمت انها محصول النظم (٢) » . ويضرب صاحب (٣) الطراز مثلا لذلك قول امريء القيس :

فقلت ، يمـــين الله ابـــرح قاعـــدا ولو قطعوا راسي لديك واوصالـــي

« فاذا كان (امرؤ القيس) ملازما لها مع تقطيع الاوصال ، فملازمتها مع المحبة والالفة تكون ادخل لا محالة . وهذه الواو هي المطلعة على الاسرار فاذا قدر زوالها زالت البلاغة (٤) » .

---

(١) ونظيره قوله تعـالى : « وفجرنـا الارض عيونا » (دلائل الاعجـاز ، ص ٧٩ ــ ٨٢) وفيه امثلة اخرى كثيرة .

(٢) نفس المرجع ، ص ٧٠ ــ ويبدو ان عبد القاهر كان في هذا يبذل الجهد في تجديد النحو ومنحه من القيمة ما يجب له ، وبخاصة بعـد أن رأى جمـود النحـويين ومماحكاتهم اللفظية ، ووقوفهم عند حدود اعراب اواخر الكلمات . (انظر المرجع السابق ، ص ٢٣ــ٢٨) ــ وانظر كذلك الاستاذ محمد خلف الله : من الوجهـة النفسيـة في دراسة الادب ونقـده ، ص ٧٨ والفصل الرابع منه كله .

(٣) وانما ذكرنا مثالا له هنا لانه ممن يتبعون راي عبد القاهر .

(٤) يحيى بن حمزة العلوي : الطراز ، ج ٢ ، ص ٢١٣ ــ ٢١٤ .

ويذكر عبد القاهر هذه الابيات التي كثر ثناء النقاد عليها ، زاعمين — مع ذلك — أن ليس وراءها كبير معنى :

ولما قضينا من منى كل حاجة ومسح بالأركان من هو ماسح
وشدت على دهم المهارى رحالنا ولم ينظر الغادي الذي هو رائح
اخذنا بأطراف الاحاديث بيننا وسالت بأعناق المطي الأباطح (١)

فيعيب على من لم ير فيها غير طلاوة اللفظ ، فيرى ان طلاوة الالفاظ فيها مقرونة بحسن النظم ، فهي لا محالة تفيد المعنى ، فتؤدي الى تأليف الصورة المرادة : « ثم انظر : هل تجد لاستحسانهم وحمدهم ، وثنائهم ومدحهم ، منصرفا الا الى استعارة وقعت موقعها ، واصابت غرضها ، او حسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى الى القلب ، مع وصول اللفظ الى السمع ، واستقر في الفهم مع وقوع العبارة في الأذن (٢) ؟ » .

---

(١) انظر ص ٢٦٤ — ٢٦٥ من هذا الكتاب .

(٢) عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص ١٥ — ١٦ — يقول عبد القاهر : « ان اول ما يتلقاك من محاسن هذا الشعر انه قال : (ولما قضينا من منى كل حاجة) ، فعبر عن قضاء المناسك بأجمعها ، والخروج من فروضها وسننها ، من طريق أمكنه ان يقصر معه اللفظ ، وهو طريق العموم . ثم نبه بقوله : (ومسح بالاركان من هو ماسح) على طواف الوداع الذي هو آخر الامر ، ودليل المسير الذي هو مقصوده من الشعر ، ثم قال : (اخذنا بأطراف الاحاديث بيننا) ، فوصل بذكر مسح الاركان ، ما وليه من ذكر زم الركاب وركوب الركبان ، ثم دل بلفظة « الاطراف » على الصفة التي يختص بها الرفاق في السفر ، من التصرف في فنون القول وشجون الحديث ، او ما هو عادة المتظرفين من الاشارة والتلويح والرمز والايماء ، وانبأ بذلك عن طيب النفوس ، وقوة النشاط ، وفضل الاغتباط وتوجيه الفة الاصحاب وانسة الاحباب ، وكما يليق بحال من وفق لقضاء العبادة الشريفة ، ورجا حسن الاياب ، وتنسم روائح الاحبة والاوطان ، واستماع التهاني والتحايا من الخلان والاخوان . ثم زان ذلك كله باستعارة لطيفة طبق فيها مفصل التشبيه ، وافاد كثيرا من الفوائد بلطف الوحي والتنبيه ، فصرح اولا بما اوما اليه في الاخذ بأطراف الحديث من انهم تنازعوا احاديثهم على ظهور الرواحل، وفي حال التوجه الى المنازل . واخبر — بعد — بسرعة السير ووطاة الظهر ، اذ جعل سلاسة سيرها بهم كالماء تسير به الاباطح . وكان ذلك في ذلك ما يؤكد ما قبله ، لان الظهور اذا كانت وطيئة ، وكان سيرها السهل السريع، في ذلك ما يؤكد ما قبله ، لان الظهور اذا كانت وطيئة ، وكان سيرها السهل السريع ، المطي » ، ولم يقل : بالمطي لان السرعة والبطء يظهران غالبا في اعناقها ، ويبين امرها من هواديها وصدورها ، وسائر اجزائها تستند اليها في الحركة ، وتتبعها في الثقل والخفة . ويعبر عن المرح والنشاط اذا كانا في انفسها بافاعيل لها خاصة في الراس والعنق . ويدل عليهما بشمائل مخصوصة في المقادير ... » (عبد القاهر الجرجاني : اسرار البلاغة ، ص ١٦ — ١٧) .

ويشرح عبد القاهر لنا كيف انه توافر في الابيات حسن النظم ، فحسنت دلالات الالفاظ في مواقعها من الجمل ، وحسنت الجمل في تجاورها بعضها مع بعض ، فاكتملت فيها جودة التأليف التي تعين على توضيح الصورة واتقانها . وهي الهدف من حسن النظم كما يراه عبد القاهر (١) .

وعلى هذا فالحسن للنظم من حيث تصويره للمعنى ، او للصورة من حيث هي مدلول عليها في النظم ، وكما يشترط عبد القاهر لجمال الصورة الأدبية تآزر الجمل المتآلفة على معنى ، كي يتم بها وضع الصورة ، فيتحقق الحسن في النظم كما رأينا . يرى ايضا أن هناك محسنات تجري في الالفاظ كالتطبق والاستعارة وأقسام البديع . ولكن لا من حيث هي ألفاظ – اذ ان الألفاظ من حيث هي الفاظا لا تخرج عن أن تكون أصواتا لا توصف بالحسن أو القبح الا من جهة تلاؤمها في الحروف وخفتها على السمع ، أو تنافرها وثقلها – بل من حيث هي محسنات لفظية في الصياغة والسياق ، ومن القصور الوقوف فيها عند مجرد اللفظ ، وقد يخلو الكلام من هذه المحسنات اللفظية السابقة التي تجري في الالفاظ من حيث (٢) معانيها في

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٦ – ١٨ ، ١٩ – فعبد القاهر يثني على الابيات من حيث تآزر الفاظها وجملها على تأليف الصورة الادبية .

(٢) لا بد أن نلحظ هذا القيد : « من حيث معانيها » ، وبه نوفق بين ما يفهم صراحة من كلام عبد القاهر من أن الاستعارة تجري في اللفظ ، وهي من محسناته التي تعين على تكوين الصورة ، ومع ذلك يحسن الوقوف عند حدودها في بيان حسن الكلام (دلائل الاعجاز ، ص ٧٨ – ٧٩) ، نوفق بين هذا وقول عبد القاهر في أسرار البلاغة : « واما التطبيق والاستعارة وسائر اقسام البديع فلا شبهة أن الحسن والقبح لا يعترض الكلام بهما الا من جهة المعاني الخاصة ، من غير ان يكون للالفاظ في ذلك نصيب ، او يكون لها في التحسين او خلاف التحسين تصعيد وتصويب » (اسرار البلاغة ، ص ١٤ – ١٥) ونفهم من مثل هذا النص الاخير ، ومن تقسيم عبد القاهر الكلام الى ما هو شريف في جوهره ، وما هو شريف بصنعته (ص ١٩ – ٢٠ من نفس المرجع) ان عبد القاهر لم تكن قد نضجت عنده بصفة حاسمة نظرية النظم حين كان يؤلف أسرار البلاغة ، وقد رأينا في نظرية النظم انه يولي الصورة الادبية كل حسن ، ولا يعتد بالكلام الذي لا يتآزر لتتم هذه الصورة ، ويقسم فيها الكلام الى حسن للفظه ومعناه وحسن لنظمه – (انظر شرحنا لنظرية النظم فيما سبق ، وانظر كذلك دلائل الاعجاز ، ص ٧٧ – ٧٩) ونرجع لهذا ولادلة أخرى يضيق المقام هنا عن ذكرها أن اسرار البلاغة سابق في التأليف على دلائل الاعجاز .

الصياغة ، ولكن يتوافر فيه مع ذلك حسن (١) النظم ، كما انه تتوافر له هذه المحسنات مع حسن النظم فيكون « قد قرى الحسن من الجهتين ، ووجبت له المزية بكلا الامرين » . والاشكال فيما توافر له حسن اللفظ والنظم ان تجد من يغفل فيه عن حسن النظم ، فيرجع الحسن كله الى الالفاظ من حيث معانيها من استعارة وتطبيق (طباق) وما اليها . كما رأينا في مثال من يقف عند اجراء الاستعارة في قوله تعالى : « واشتعل الراس شيبا » ـ في كلمة « اشتعل » غافلا عن حسن النظم فيها (١) وكما في قول ابن المعتز :

واني ، على اشفاق عيني من العدا   لتجمح مني نظرة ثم اطرق

فان القصير النظر يقصر الحسن على اللفظ . فيرى أن هذه الطلاوة انما هي لانه جعل النظر يجمح ، وليس الحسن لذلك ، لانه ـ اذن ـ قصر على حسن اللفظ دون النظم . وانما حسن البيت لحسن النظم فيه . وذلك لانه « قال اول البيت : « واني » حتى يدخل اللام في قوله : « لتجمح »» ثم قوله : « مني » ، ثم لأنه قال : « نظرة » ولم يقل : النظر ، مثلا : ثم في قوله : « ثم أطرق » ، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف : وهي اعتراضه بين اسم ان وخبرها بقوله : « على اشفاق عيني من العدا » .

وان اردت اعجب من ذلك فيما ذكرت لك ، فانظر الى قوله :

سالت عليه شعاب الحي حين دعا   انصاره ، بوجوه كالدنانير

فانك ترى هذه الاستعارة ـ على لطفها وغرابتها ـ انما تم لها الحسن وانتهى الى حيث انتهى بما توخى في وضع الكلام من التقديم والتأخير ، وتجدها قد ملحت ولطفت بمعاونة ذلك ومؤازرته لها . وان شككت فاعمد الى الجارين والظرف ، فأنزل كلا منهما عن مكانه الذي وضعه الشاعر فيه، فقال : سالت شعاب الحي بوجوه كالدنانير عليه حين دعا أنصاره ، ثم

---

(١) كما بين عبد القاهر في الابيات السابقة في الجمل ، « ولما قضينا من منى كل حاجة » ، « ومسح بالاركان من هو ماسح » ، « وشدت على دهم المهارى رحالنا » ، « ولم ينظر الغادي الذي هو رائح » الخ ... انظر هامش ص ٢٨٠ من هذا الكتاب .

(٢) ص ٢٦٤ ـ ٢٦٥ من هذا الكتاب .

أنظر كيف يكون الحال ، وكيف يذهب الحسن والحلاوة ، وكيف تعدم أريحيتك التي كانت ، وكيف تذهب النشوة التي كنت تجدها (١) » .

فصياغة النظم هي التي تؤثر التأثير المعتد به في « الصور الادبية » التي هي كالنقش والصياغة . كما سبق ان شرحنا . وانما يعنى باللفظ في النظم لتأليف اجزاء هذه الصورة التي لا تكتمل الا بدقة الصنع في ذلك النظم ، وباختيار الالفاظ ، ووضعها في مواضعها الملائمة لها في الجمل ، ووضع الجمل بعضها الى جانب بعض ، ليشاكل بعضها بعضا ، فيتم تأليف هذه الصورة . وقد عبر عن هذا صاحب المثل السائر — وهو في راينا ممن تابع عبد القاهر في نظريته في النظم — اي في الاعتداد بالصياغة من حيث دلالتها على المعنى ، فقال : « اعلم ان العرب كما كانت تعتني بالالفاظ فتصلحها وتهذبها . فان المعاني اقوى عندها ، واكرم عليها ، واشرف قدرا في نفوسها : فأول ذلك عنايتها بألفاظها ، لانها لما كانت عنوان معانيها ، وطريقها الى اظهار اغراضها اصلحوها وزينوها وبالغوا في تحسينها ، ليكون ذلك اوقع لها في النفس ، واذهب بها في الدلالة على القصد . الا ترى ان الكلام اذا كان مسجوعا لذ لسامعه فحفظه ، واذا لم يكن مسجوعا لم يأنس به انسه به في حالة السجع ؟ فاذا رايت العرب قد اصلحوا الفاظهم وحسنوها. ورققوا حواشيها وصقلوا اطرافها ، فلا تظن ان العلاقة اذ ذاك انما هي بألفاظ فقط ، بل هي خدمة منهم للمعاني . ونظير ذلك ابراز صورة الحسناء في الحلل الموشية والاثواب المحبرة ، فانا قد نجد من المعاني الفاخرة ما يشوه من حسنه بذبذبة لفظه وسوء العبارة عنه (٢) » .

والوصول الى هذه الصورة قد يكون بنظم الالفاظ وحدها ، وذلك اذا كان الكلام جاريا على الحقيقة . وفي هذه الحالة يكون الانتقال مباشرة من الالفاظ الى معانيها الموضوعة . ولا تفاضل في العبارات في التصوير — اذن — في رأي هؤلاء ، اذا اختلفت مفرداتها ، حين تكون هذه المفردات من قبيل المترادف فلو ان قائلا قال : رأيت الاسد ، وقال آخر : لقيت الليث ، لم يجز ان يقال في الثاني انه صور المعنى في غير صورته الاولى ، ولا ان يقال : ابرزه في معرض

---

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، ص ٧٧ — ٧٨ .
(٢) نصرالله بن محمد بن عبد الكريم (المعروف بابن الاثير) المثل السائر ، ص ٢١٢ .

سوى معرضه ، ولا شيئا من هذا الجنس . وجملة الامر ان صـور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ الى لفظ ، حتى يكون هناك اتساع ومجاز ، وحتى لا يراد من الالفاظ ظواهر ما وضعت له من اللغة ، ولكن يشار بمعانيها الى معان اخرى (١) .

وفي الحالة الاخيرة ــ وهي دلالات الكلام بضرب المجاز من كناية واستعارة وتمثيل ــ لا يصل المرء الى الغرض بدلالة اللفظ وحده ، « ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها الى الغرض (٢) » . ففي قولهم : « كثير رماد القدر » او قولهم : « بلغني انك تقدم رجلا وتؤخر أخرى » ، وكذا « رايت اسدا » تريد به رجلا شجاعا ، في ذلك كله تنتقل من دلالات الالفاظ الوضعية الى المراد ، وهو معنى الكرم في التعبير الاول ، والتردد بين امرين في التعبير الثاني ، وتشبيه الشجاع بالاسد على سبيل المبالغة في عدم التمييز بينهما في التعبير الثالث ، وفيها جميعا ينتقل المرء من اللفظ الى المفهوم ، وهو المعنى الوضعي للغة ، ثم من هذا المعنى الى معنى المعنى . والمعنى الاول ــ وهو المجاز ــ بمثابة الوشي والكسوة للمعنى الثاني الذي قصد اليه عن طريق معنى المعنى . والمعنى الثاني هو الذي كسى ذلك الوشي المجازي ، وحلي به (٣) .

وهذا كله ما لم يتغير النظم ، بتقديم أو تأخير ، او زيادة او نقص ... فاذا تغير ، فلا بد ان يتأثر المعنى ، وتتأثر الصورة (٤) .

والصورة الادبية التي يتعاون في تأليفها المجاز والنظم هي مدار الحسن عند عبد القاهر ، كما رأينا . فهل يقف عبد القاهر في تقويم الصور الادبية عند حدود الجمال المحض ، دون قصد الى شرف المعنى في ذاته ؟ يبدو أن

(١) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، ص ٢٠٤ .

(٢) نفس المرجع ، ص ٢٠٣ .

(٣) نفس المرجع ، ص ٢٠٢ ــ ٢٠٤ .

(٤) المرجع السابق ، ص ٢٠٥ ــ ٢٠٦ و ص ٢٧٥ ــ ٢٧٩ من هذا الكتاب .

الامر كذلك . فقد نعى عبد القاهر على من يرون الحسن في الحكمةالسائرة، والخلق السائد ، لا يتجاوزون هذه الحدود (١) ، ولم يذكر عبد القادر سوى الصورة الادبية اساسا للحسن ، وهي التي يتوافر فيها حسن النظم ، سواء اشتملت على حكمة أم لا . ولا يشترط عبد القاهر غاية اجتماعية او خلقية للكاتب : ومتى حسنت الصورة الادبية باستكمال حسن النظم ، وحسن الالفاظ في مواقعها ، فقد حسن الكلام (٢) .

حقا قد مدح عبد القاهر الشعر بأنه كان ديوان الحكمة عند العرب ، ومجني ثمر العقول والالباب : وانه الذي قيد على الناس المعاني الشريفة(٣). وقد قسم معاني الكلام الى ما هي شريفة في الجوهر وشريفة في الصنعة ، وان الاولى خير من الثانية (٤) . ولكنه يعود فيرى أنه ليس على الشاعر او الراوي عيب الا في القصد : فرب هزل صار اداة في جد ، وكلام جرى في باطل ثم استعين به على حق ، كما انه رب شيء خسيس توصل به الى معنى شريف . وقد استشهد عمر — حين أراد ان يقسم حللا اتت له من اليمن بين الصحابة — ببيتين لعمارة بن الوليد :

أسرّ لما صرّع القوم نشوة ... خروجي منها سالما غير غارم
بريئا كأني قبل لم اك منهم ... وليس الخداع مرتضى في التنادم

يريد بهما الا يخدع في عدل القسمة ، وهو معنى حق ، على ان ابيات ابن الوليد قد قالها في مجلس شراب خمر . وعلى العكس رب كلمة حق اريد بها باطل ، فاستحق عليها الذم ، اذن فالكلام في ذاته يحكم بجماله

---

(١) ص ٢٦٨ — ٢٦٩ من هذا الكتاب .

(٢) ولهذا حكم بحسن الصورة في ابيات : « ولما قضينا من منى الخ ، انظر ص ٢٨٠ — ٢٨١ من هذا الكتاب .

(٣) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، ص ١٢ .

(٤) اسرار البلاغة ، ص ١٩ — ٢٠ — انظر تعليقنا على الهامش رقم (١) من ص ٢٨١ من هذا الكتاب .

على حسب صورته الادبية . واما استعماله فيتغير من موقف الى موقف، ومن قصد الى قصد ، فيحسن هو ـ بحسب القصد ـ في حال ، ويسوء هو نفسه (١) في حال اخرى . فلا ينبغي ان يتوقف الحكم على الكلام ـ اذن ـ الا على القدر الدائم له ، وهو جمال الصورة الادبية .

ولا يشترط عبد القاهر سوى صدق الكاتب في تعبيره ، فهو يرجح راي القائلين بالصدق . والصدق ـ وهو القدر الجوهري المشترك بين الفن والخلق ـ لا بد منه لاعتبار العمل الفني ، مهما اختلفت المذاهب في الادب ورسالته (٢) . على ان عبد القاهر كان يترجح احيانا بين ضرورة الصدق ، وبين مجاراة الآخرين في تحبيذ الابداع والاغراب على حساب الصدق ، كما راينا فيما سبق (٣) .

وعلى الرغم من اصالة عبد القاهر فيما سقناه له من آراء في النظم ، قد تأثر بآراء كثير من سابقيه ، وحذا حذوهم في الاعتداد بالصياغة ، وانها نظير التصوير والنقش (٤) . وكانت جل افكاره دائرة حول هذه الصياغة، وقد افاد افادة كبيرة من انصار اصحاب اللفظ وترجيحه على المعنى ، وبخاصة الجاحظ ، ففي كتب الجاحظ بذور لافكار عبد القاهر جميعها ، ولكن تجلت اصالته بعد ذلك في ثورته على معاصريه : ممن اشتطوا في نصرة اللفظ حتى غفلوا به عن الغاية ، وممن اعتدوا بما يروقهم من معنى أو من حسن مجازي في الالفاظ ، مغفلين امر الصورة الادبية . وكان لعبد القاهر فضل لا يدانيه فيه ناقد عربي في توثيق الصلة بين الصياغة والمعنى ، وفي الاعتداد في ذلك بالالفاظ من حيث دلالتها وموقعها ، مجازية كانت ام حقيقية ، وبيان تأثيرها في تأليف الصورة الادبية . وبالرغم من ان عبد القاهر قد ثار على اعتبار الالفاظ من حيث هي الفاظ ، لم يدانه ناقد

---

(١) نفس المرجع ، ص ١١ ـ ١٢ ـ ويبدو ان هذا ما انتهى اليه عبد القاهر .
(٢) انظر ص ١٨٢ ـ ١٨٤ من هذا الكتاب .
(٣) ص ٢٢٣ ـ ٢٢٤ من هذا الكتاب .
(٤) ص ٤٣ ـ ٤٤ ـ ١٦٥ ـ ١٦٦ ، ٢٢٣ ـ ٢٢٦ ، ٢٥٨ ـ ٢٩٥ من هذا الكتاب .

عربي في بيان قيمة الالفاظ وصلتها بعملية الفكر اللغوية، وتأثيرها في الصورة الادبية ، وله في هذا الميدان ، وفي النقد بعامة ، اصالة جديرة بالتنويه بها.

وكان الدافع الديني جليا عند عبد القاهر في بحثه فيما بحث فيه من قبله من نقاد العرب فيما سموه : اللفظ والمعنى . وكانت معايير هؤلاء النقاد في حسن اللفظ والمعنى مختلفة كما راينا . فبعضهم يعد حسن الكلام في معناه ، ويقصد بالمعنى الحكمة او الطرفة ، او التعبير عن خلق (١) سائد . وآخرون يرون في المعنى انه ما تم به القصد (٢) من الكلام . وقد عزا الجاحظ الحسن للالفاظ ، ولكن يفهم من كلامه في مواضع مختلفة انه يقصد الصياغة ، وملاءمة الالفاظ لتصوير المعنى ، كما بينا ذلك من قبل (٣) . وهذا معنى قريب كل القرب مما اراده عبد القاهر في نظرية النظم التي شرحناها . ففيها يولي عبد القاهر الصياغة كل الاهمية ، من حيث تصويرها للمعنى ، واستعانتها في ذلك بالالفاظ في صلتها بعضها ببعض في داخل الجملة الواحدة ، ثم بالجمل في تعاونها على تأليف الصورة. فالالفاظ عند عبد القاهر لا قيمة لها في ذاتها على انفراد ، وان كانت هي المواد الاولى التي تتكون منها تلك الصورة . وهي في مواقعها من الجمل توصف بالحسن والقبح . ولكن يراعي في تقويم الحسن والقبح اثرهما في مجموع الصورة . وفي هذه الصورة يتمثل المعنى الذي يهدف اليه الكاتب عن طريق تصويره بالالفاظ . اما المعنى في ذاته ــ مجردا من ملابساته في الصياغة ــ فأمر عام غامض يمكن أن يبرز في صور لا عداد لها ، ولا يصح أن يتضاعف به كلام على كلام. وبهذا تكون قد نضجت في بحوث عبد القاهر مسألة الصياغة والمعنى او الشكل والمضمون ، او الفكرة وقالبها الفني ، وان كان عبد القاهر ــ شأنه في ذلك شأن نقاد العرب ــ لم يقصد الى الفكرة في وحدة العمل الفني بوصفه كلا . وانما قصد الى الصورة الادبية المفردة التي يتكون العمل الادبي من مجموعة منها .

---

(١) ص ٢٥٥ وهامشها من هذا الكتاب .
(٢) ص ٢٦٤ ــ ٢٦٥ وهوامشها من هذا الكتاب .
(٣) ص ٢٦٦ ــ ٢٦٧ من هذا الكتاب .

ومسألة المادة والشكل ، او المضمون والشكل ، استنفدت كثير من جهد الباحثين في علم الجمال . فهل ينحصر الجمال في المضمون وحده. أم في الشكل وحده ، أم في المضمون والشكل كليهما ؟

والذي يجب مراعاته اولا هو تحديد ما يراد بالمضمون والشكل عند فلاسفة علم الجمال ، فقد يريد أحدهم بالمضمون ما يريده الآخر بالشكل واقرب الآراء الجمالية الى الادراك العربي ما كان عند « بندتو كروتشيه » من علماء الجمال الايطاليين ، حيث يقصد بالشكل قوة التعبير والقدرة الممثلة للاشياء ، او الصورة لها ، بتكوين الاحساسات والمشاعر في خلق الفنان (١) . والعملية الفنية لا يتصور فيها الفصل بين وضوح الصورة الفنية والتعبير عنها بالرسم او النحت او الكلام . فليس صحيحا ما نسمعه ممن يزعمون أن لديهم أفكارا كثيرة هامة ، ولكنهم لا يصلون الى التعبير عنها ، ففي الحقيقة لو كانت لديهم هذه الافكار لصاغوها في كلمات جميلة عذبة في المسامع ، فدلوا بذلك عليها ، فاذا بدت الافكار مستعصية هزيلة ، حين يريدون التعبير عنها ، فذلك لانها واهنة هزيلة في وضوحها في اذهانهم . وليست الاشياء والصور من الوضوح في ذهن العامة مثل ما هي من الوضوح في ذهن الفنان ، وليس من الحق أن يقال ان كل الناس يستطيعون ان يتخيلوا الصور التي رسمها « رفائيل » او المعاني التي تحدث عنها « دانته » ، فان الفنان يرسم بذهنه كما يتصور الشاعر بفكره ، ادراكهما عميق شامل لا يتاح لكثير من الناس (٢) .

و « بندتو كروتشيه » يحدد المضمون بأنه الاحاسيس ، او الناحية الانفعالية قبل صقلها صقلا جماليا ، اما الشكل فهو صقلها وابرازها في تعبير عن طريق النشاط الفكري ، وعلى هذا يأبى بندتو كروتشيه أنتكون الحقيقة الجمالية محصورة في المضمون ، اي في مجرد الاحساسات ، كما

---

(١) Benedetto Croce : l'Esthétique, op. cit., p. 93-94.

(٢) المرجع السابق ، ص ٩ ـ ١١ ، قارنه بعبد القاهر في التلازم بين الالفاظ والمعاني في عملية الكاتب وتصويره فيما قلنا من شروح .

يأبى ان تكون كذلك في مجموع الشكل والمضمون ، أي في الاحساسات مضافا الى تعبيرات ، لان قوة التعبير لا تضاف الى حقيقة الاحساسات ، وانما تصقل الاحساسات وتتكون بوساطة تلك القوة ، وتظهر الاحساسات في التعبير ، كما يوضع الماء في المصفاة ، فيبدو من الناحية الاخرى هو هو، ولكنه مختلف أيضا : ومن هنا كانت الحقيقة الجمالية هي « الشكل » ولا شيء سواه . ولا قيمة في الشكل عند « بندتو كروتشيه » للكلمات مفردة من حيث هي مادة التعبير ، ولا من حيث الجرس والصوت منفصلين عن المعنى والصورة (١) .

وليس معنى هذا أن المضمون فضلة ، انما هو نقطة البدء الضرورية للتعبير ، ولكن ليس هناك من فاصل بين خصائص المضمون وخصائص التعبير ، بحيث يمكن الانتقال من احدهما الى الآخر (٢) ، « قد يكون المضمون هو ما يمكن تحويله الى شكل ، ولكن ما لم يوضع في الشكل ، لا تكون له صفات محدودة ، فلا نعلم عنه شيئا ، ولا يصير مضمونا جماليا قبل ، وانما يصير كذلك بعد وضعه عملا في تلك الصورة (٣) .

واهمية المضمون ــ في رأي بندتو كروتشيه ــ تنحصر في التعبير عنه ، اي في وضعه في شكله الجمالي ، ولا قيمة له فيما وراء ذلك . فلا ينبغي أن يقوم ــ من الناحية الفنية ــ على أساس نفسه ، او قيمته الاجتماعية . وفي هذا ما فيه من اقرار الحرية للفنان . وهذه الحرية ــ مهما اتسعت حدودها ــ مبدأ خلقي كذلك ، ولكنه ضروري للفن . وليس معنى هذه الحرية اعفاء الاديب من المسئولية اذا استغل الغرائز الدنيئة والغايات المسفة لدى الدهماء . وهذا الاسفاف نفسه غريب عن

(١) قارنه بعبد القاهر حيث لا يعتد بالالفاظ من حيث هي اصوات فيما شرحنا من رايه فيما سبق ، ص ٢٧١ ــ ٢٧٣ من هذا الكتاب .

(٢) المرجع السابق ، ص ١٦ ــ ١٧ قارنه بعبد القاهر ، ص ٢٧٣ ــ ٢٧٦ من هذا الكتاب .

(٣) نفس المرجع ، ص ١٧

الفن الذي هو طاهر في ذاته ، ولكن مسئوليته يحددها القانون في ذلك ـ شأن الفنان شأن اي انسان آخر (١) .

ولكن بندتو كروتشيه لا يرى مندوحة للفنان عن الصدق ، أي تعبير الكاتب عن ذات نفسه وما في فكره . ولكنه يفرضه عليه باسم الجمال ، لا باسم الخلق ، اذ لا يقصد الى مراعاة الكاتب للقانون الخلقي ، وانما لمراعاته للواجب الفني في صدق التعبير وقوته ، ودلالته على ما في نفسه من معان أيا كانت : « فاذا كان مفهوم الصدق هو الواجب الخلقي في الا يغش الفنان جاره ، فالصدق ـ في هذه الحالة ـ غريب عن الفنان ، لانه لا يخدع احدا ، وانما يصور ما سبق أن كان في تفكيره . فاذا كان في تفكيره الخداع والكذب ، فان الصورة التي يمنحها هذه الحقائق لا يمكن أن تكون خداعا او كذبا ، لانها صورة جمالية . فالفنان يظهر جانبه الآخر ، اذا كان مهرجا كذبا خبيثا ، وذلك اذا عكس هذا الجانب في صورة فنية . اما اذا أريد بالصدق حقيقة التعبير عما في النفس وقوته . فمن الواضح ان هذا المعنى الثاني لا صلة له بالادراك الخلقي ، فالقانون الخلقي والجمالي المشترك يتجلى لنا ـ في هذه الحالة الاخيرة ـ في كلمة مستعملة في علم الاخلاق وفي علم الجمال في وقت معا (٢) » . وفي هذا لا تتقيد حرية الفنان الا في صدق تعبيره وقوته ، وفي هذه الوجهة يكاد يلتقي عبد القاهر مع كروتشيه ، كما انهما يتحدثان كلاهما في توثيق الصلة بين الشكل والمضمون على نحو ما رأينا .

ومن علماء الجمال من يقصدون بالمضمون التعبير ، او الحقيقة النفسية المتجلية في التعبير (وهو ما يقصده « كروتشيه » ومن نحا نحوه بالشكل) ، ويقصدون بالشكل المادة الغفل للتصوير الفني ، كالرخام مثلا للنحت ، والالوان للتصوير ، والايقاع للموسيقى ، والاصوات للكلمات ،

---

(١) نفس المرجع ، ص ١٧ ـ ١١٢ ـ ١١٣ ـ ولنا الى هذا الاتجاه عودة في أهداف الادب وفلسفته في النقد الحديث ، الباب الثالث من هذا الكتاب .

(٢) نفس المرجع ، ص ٥٣ .

(وهي ليست شيئا يعتد به عند كروتشيه) (١) . ويندرج في الشكل عند هؤلاء الحقائق الطبيعية اذا اضيفت الى المضمون . وعندهم أن القبيح في علم الجمال هو اللجوء الى الثرثرة اللفظية ، وتنميق العبارات ، في بهرج لا يحتوي على شيء يعتد به

وانما ذكرنا من نقد بندتو كروتشيه ما يتصل اتصالا وثيقا بنقد عبد القاهر ، لنوضح فضل عبقرية عربية انتهت بعمق نظراتها في النقد الادبي الى نتائج عالمية ذات قيمة خالدة ، ولها صلة بفلسفة الجمال في النقد الحديث . وعلينا ان أن نوضح معالم هذه الفلسفة الجمالية ، نقدم بها نظريات النقد الحديث في أهم الاجناس الادبية المعاصرة ، وهذا موضوع الباب الباقي لنا في هذا الكتاب .

---

(١) انظر : Croce, op. cit:, p. 93-94.

الباب الثالث

الفصل الأول

أسس الجمال الفلسفية للنقد الحديث

يقسم علماء الجمال الاتجاهات الفلسفية ـ في الأدب والفنون ـ الى قسمين كبيرين ، يندرج اولهما تحت النزعة المثالية ، والثاني يسمونه الاتجاه الواقعي . وهذا التقسيم فلسفي لا ادبي. وان ترك آثاره في المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة :

فكان من نتيجة الفلسفة المثالية أن وجد ـ في الأدب ـ مذهب الفن للفن ، كما كان نتيجة لها ايضا ان وجد ـ في النقد ـ المذهب التأثري ، ونزعة الأسلوبيين الخاص التي تمثلها : مدرسة النقد الحديث الاميركية .

واثرت الفلسفات الواقعية في نشأة الواقعية الاشتراكية الاوروبية ، والمادية ثم مذهب الالتزام في النثر دون الشعر عند الوجوديين . والاتجاه الجمالي والواقعي في صراع دائب ، ولكنهما غالبا ما يتكاملان لدى كبار النقاد ، اذا نظرنا الى ملابسات عصرهم .

فليس من بين المذاهب الادبية او النقدية ما يسمى المذهب المثالي ذلك ان الأدب في جميع مذاهبه ـ من كلاسيكية ورومانتيكية وواقعية ووجودية .. ـ ليس ميدانه التجريد ، اذ انه يصور الأفكار والمشاعر والتجارب في صور تنبض بالحياة ، وخاصة انه ينزل هذه الافكار والمشاعر من عالم التجريد الى عالم التجسيد ، بالوسائل الفنية الخاصة به ، ليوحي بعد ذلك باعمق الافكار ايحاء .

فمن جهة نستطيع أن نقول : لا مثالية في الادب ، اذا اخذنا المثالية في معناها التجريدي ، ولكن ـ من جهة اخرى ـ لنا أن نقول ان الأدب أو الفن ـ في جميع مذاهبه ـ مثالي، اذا فهمنا ان المثالية لا تقف عند حدود الواقع،

بل تتجاوزه دائما . والواقعيون مثل غير الواقعيين في هذا الامر ، اذ ان الواقعيين يصورون الشر في الواقع رغبة في تغيير هـذا الواقـع او الثـورة عليه ، وهم يشبهون – من هذا الجانب – الرومانتيكيين الذين يهربـون من الواقع في عالم أحلامهم ضيقا بالواقع ، ويشبهون كذلك دعاة الفـن للفن الذين يفتنون في تصوير ما يروعهم قصدا الى غاية تتجاوز الواقع في صورة من الصور .

على أن من المقطوع به أن كتاب الواقعية لا يقتصرون على نقل الواقع ، بل ان لهم أصالتهم في الاختيار من هذا الواقع لغاية اجتماعية وانسانية . ويقول زولا – صاحب المذهب الطبيعي – ان دعوته مثالية ، ترمي الـى مثال ، لا عن طريق الحلم بعالم أفضل كما يفعل الرومانتيكيون ، بل عن طريق البدء بالواقع (١) ويصرح بلزاك – راس الواقعيين الاوروبيين في مجموعـة قصصه : « الملهاة الانسانية » (طبعة عام ١٨٤٢) أن له – من وراء التصوير الواقعي – غاية خلقية ، هي ايقاظ روح الفرد ، والتعالي بخلق المجتمع . واذن تكون تسمية الادب أو النقد بالمثالي او غير المثالي تسمية مضللة .

على أنا سنتبع – في هذا الفصل الذي نعرض فيه لفلسفة الجمال – التقسيم الفلسفي لا الادبي – الى فلسفة مثالية للجمال ، وفلسفة واقعية لأنا هنا في مجال فلسفي .

وفلاسفة الجمال يدخلون في مفهوم المثالية جميع فلسفات الجمـال قبل المذاهب الواقعية ، كما يدرجون فيها كذلك مذهب الفن للفن ، والمذهب الرمزي ، اذ أن هذه المذاهب لا تعني بالواقع الحاضر ، واذا صورته فـلا تقصد الى تغييره تغييرا ثائرا كما يريد الواقعيون .

ولا ريب أن المذاهب الواقعية لم تنشأ فجأة ، بل لها بذور نمت فـي الادب والنقد من قبلهم . ومظهرها ربط الادب بالواقع أو بالغاية في صورة

---

(١) E. Zola; Le Roman Expérimental, p. 40-42.
وكذا كتابه الآخـر : Les Romanciers Naturalistes, p. 70.

من الصور. فقد راينا في الباب الاول كيف ارتبط الادب بغاية خلقيةمباشرة عند افلاطون ، وغير مباشرة عند ارسطو (١) .

وقد حرص الكلاسيكيون على الغاية الخلقية للادب . فأدب الكلاسيكيين « ينتصر فيه الحق على الباطل ، ويقوّم فيه كل من الشر والخير تقويمـا دقيقا (٢) ويقول لابروير الكلاسيكي : « حينما تسمو القراءة بفكـرك ، وتلهمك مشاعر النبل وعلو الهمة ، فلا تبحث عن قاعدة أخرى للحكم على الكتاب ، فهو حينئذ طيب ، خرج من يد صناع (٣) » . ولكن الخلق هنا يتبع مبادىء عامة ، كما يعالج الادب مواضيع صالحة لكـل زمان ومكان ، بحيث لا تمس النظم السائدة لدى سواد الكلاسيكيين . ولهذا كـان الادب الكلاسيكي ادبا محافظا ، جامدا في مضمونه . فكان أدب هؤلاء ونقدهم – وان راعى الخلق التقليدي – دون ما أراده الواقعيون . وعند الكلاسيكيين ان الجمال هو هو في كل زمان ومكان ، كما ان النظـم المستقرة لديـهم في عالمهم ليس في الامكان أبدع منها ، وان قصدوا احيانـا الى ترقيعهـا أو ترميمها .

وفي أواخر العصر الكلاسيكي خطت الفلسفة الجماليةخطوات واسعة فمهدت – من ناحية – للثورة الرومانتيكية على اسس جمالية جديدة .

والرومانتيكية مذهب ثائر ، وهو طليعة المذاهب الحديثة (٤) . وفي الرومانتيكية تراءت اشتراكية على نحو ما ، في دعوة « سان سيمون » واتباعه على الرغم من طابعها الحالم ، ولكنها مهدت للنزعة الواقعية . وللرومانتيكية كذلك طابع مثالي مبني على اسس جمالية ، منها نسبية الجمال ، واستقلال الجمال ، كما دعا الى ذلك « ديدرو » ، ثم « كانت » .

---

(١) انظر صفحات ٢٦ – ٢٨ ، ٧٢ – ٧٨ من هذا الكتاب

(٢) Boileau : Epitres, IX, Vers 48-49

(٣) La Bruyère : les Caractères, 1, 31

(٤) انظر كتابي : الرومانتيكية : الباب الثالث كله .

وقد أثر كانت ــ بعد ذلك ــ في مذهب الفن للفن وفي نقاد ذلك المذهب أبلغ تأثير. وبلغت النزعة الجمالية قمة تأثيرها في نقد بندتو كروتشيه وفي الرمزيين ، وفي مدرسة النقد الحديثة الامريكية ، وكان من ثمرات النزعة الجمالية أن قام المذهب التأثري في النقد .

ونما ــ في نفس الوقت ــ الاتجاه الواقعي ، الذي وجدت بذوره الاولى لدى ديدرو ، وفي بعض آراء هيجل، ثم في الفلسفات الواقعية والتجريبية.

ولاختلاط الآراء المثالية أو المحافظة بالآراء الواقعية لدى رواد الاتجاهين ، راينا أن نعرض آراء أولئك الفلاسفة الرواد للفلسفة المثالية ، ثم من تلاهم من اصحاب النزعات الجمالية حتى العصر الحديث ، موجزين القول في صداها في النقد ومذاهبه ، لكي نتحدث عقب ذلك في المذاهب الواقعية من أوروبية ومادية ، ووجودية ، حتى نستخلص من هذه الدراسة الفلسفية نتائجها في المعايير الجمالية العامة المشتركة بينها جميعا . ولهذا سنبدأ بالحديث عن الفلاسفة الذين مهدوا للنظريات الحديثة على حسب منهج تاريخي ، وهم « ديدرو » ، « هيجل » ، و « كانت » ، مشيرين الى أثرهم في النقد ومدارسه ، وذلك في حديثنا في الفلسفة المثالية ــ لننتقل عقب ذلك الى المذاهب الواقعية ، ثم نختم بعرض النتائج الجمالية العامة لهذه الدراسات الفلسفية .

١ ـ الفلسفة المثالية

لهذه الفلسفة روادها ودعاتها . وسنعرض آراءهم في علاقة الجمال بالمتعة ، وفي طبيعة الجمال ، وفي التفريق بين الجمال والمنفعة في عالم المادة ، لنبين وظيفة الجمال الفنية ، ثم علاقة المتعة الجمالية بالنفس والارادة .

ا ــ ويعد الكاتب والفيلسوف الفرنسي : **ديدرو** (١٧١٣ ــ ١٧٨٤) من أوائل من عالجوا هذه المسائل على نحو مهد للنظريات الحديثة بعده . فهو لم يتبع أفلاطون في تفسير الجمال تفسيرا ميتافيزيقيا ، على حسب انعكاس الجمال الازلي في الاشياء ، وتفاوتها في حظها من الجمال بمقدار

هذا الانعكاس فيها ، ودلالة الجمال في الاشياء على مثالية الجمال الخالد ، كما شرحنا من قبل في فلسفة افلاطون ، اذ لم يعد لهذا التفسير الميتافيزيقي من قيمة في نظر ديدرو . وقد استعرض ديدرو مسألة الجمال واختلاف الناس فيه ، على حسب أعمارهم ، أو على حسب العصور ودرجات المدنية منذ اقدم عهود الانسانية حتى اليوم . وفي هذا أدرك ديدرو — ادراكا غير محدد المعالم — تأثير العصور التاريخية ودرجة المدنية فيها في ادراك الجمال وتحديد معناه (١) . وفي هذا خروج على ما كان قد استقر عند الكلاسيكيين من اطلاق معنى الجمال وعمومه .

وقد اقام ديدرو معنى الجمال على ادراك العلاقات بين الاشياء والاجزاء ، فعنده ان الجميل « هو الذي يحتوي — في نفسه وفي خارج نطاق الذات — على ما يثير في ادراك المرء فكرة العلاقات ، والجميل بالنسبة لي هو الذي يثير هذه الفكرة (٢) » . ثم يفرق بين ما هو جميل وما هو لذيذ ، فيخرج من نطاق الجمال ما يصل الى ادراكنا عن طريق حاستي الذوق والشم كالاطعمة والروائح ، فان ادراك العلاقات فيها لا يوصف بالجمال ، وانما يقال انها لذيذة ، وطيبة ، اذا استطابها المرء . ومعنى العلاقات انا لا نستطيع أن ندرك الجمال في الشيء دون ان نقف على ما يحفه من قرائن اخرى . ففي الادب — مثلا — لا ينبغي ان نقول ان الكلمة أو الجملة جميلة ، دون ان نقف على موقعها في الجمل ، وفي القصة او المسرحية أو القصيدة ، وفي الموقف العام .. واما هي في ذاتها فلا ينبغي أن توصف بجمال او قبح ، اذ بدون الوقوف على العلاقات لا يمكن ان نحكم على النظام والتناسب والتناسق والملاءمة ، وهي المعاني التي تدفعنا الى ادراك الجمال في الشيء الجميل (٣) واذن لا وجود لشيء جميل جمالا مطلقا .

---

(١) انظر :
Diderot : Traité du Beau. Essai sur la Peinture, dans : Oeuvres éd. de la Pélâde, 1134, 1166.

(٢) نفس المرجع السابق ، ص ١١٢٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١١٢٦ ، ١١٢٩ — ١١٣٠ ، قارنه بما يفهم من نظرية عبد القاهر الجرجاني في النظم كما شرحناها في هذا الكتاب . فهي قائمة على العلاقات بصفة عامة في حدود الصورة الادبية الجزئية كما بينا ، ص ٢٧٦ وما يليها من هذا الكتاب — ثم بارسطو ، ص ٨٣ — ٨٤ من هذا الكتاب .

على أن هناك من الاشياء ما هو جميل في ذاته ، وهو ما يثير فكرة الجمال عن طريق ادراك العلاقات . فالاشياء الجميلة في ذاتها لا تحتاج الى من يتأمل فيها كي يوجد فيها صفة الجمال عن طريق تأمله لها ، بل هي جميلة وجد الناس ام لم يوجدوا . فاللوحات الفنية في متحف «اللوفر» ــ مثلا ــ جميلة في ذاتها ، تأملها الناس ام لم يتأملوا ، حتى لو لم يرها انسان . ويقصد بالناس من هم على قدر من الخبرة والمدنية ، ومن قاموا بتجارب فنية في دراسة العلاقات بحيث يمكن أن تثير فيهم هذه اللوحات مثلا فكرة الجمال ، اذ من المتصور ان لا يعدها آخرون جميلة ، او يعدوها قبيحة ، لانهم ليست لهم دراية أو دراسة تمكنهم من الادراك الحالي .

ثم هناك الجمال المدرك أو الخاص النسبي ، وهو ما يقف عليه المرء فعلا ، ويضعه في موضعه الملائم له من عمله الفني . فمثلا : حين يختار الرسام لوحته ، لا يلجأ الى اجمل الاشياء في الطبيعة ليرسمه ، ولكنه يلجأ الى ما يلائم منظره وموضوعه ، فقد يصور في لوحته شجرة السنديانة مثلا ، ويترك الورود . والورود في الطبيعة اجمل من السنديانة ، ولكن السنديانة في لوحته اجمل لملاءمتها ، ويقاس على ذلك التشبيهات والصور في الادب ، لا تختار على أساس جمالها في ذاتها ، ولكن لما يتطلبه موقعها من جملة العمل الادبي . وكل شيء على حسب درجته النسبية هذه ، كما انه كذلك في أشكال الطبيعة متى تمثلها الفنان ، حتى أن الاشكال التي تبدو قبيحة في الطبيعة هي في الحقيقة جميلة في موقعها (١) .

والعمل الفني ــ عند ديدرو ــ ينبع من الواقع ، ويستمد من الواقع عناصر وجوده العامة . ولكن ديدرو لا يحدد موقفه في ذلك تحديدا حاسما : فتارة يفهم من كلامه أن الفنان لا يحاكي الطبيعة ، ويلخصها

---

(١) نفس المرجع ، ص ١١٢٦ ــ ١١٣١ ، ١١٤٣ ــ ١١٤٤ ، ونظرة ديدرو هذه الى الطبيعة توافق نظرة « روسو » . وهي مقدمة لنفس النظرة عند الرومانتيكيين فيما بعد ، يقول ديدرو : « ليس في صنع الطبيعة من خطأ ، وكل شيء جميل او قبيح له سببه ، وليس بين جميع الموجودات موجود واحد على غير الحالة التي يجب علها » ، ص ١١٤٣ من نفس المرجع ويعترف ديدرو بعد ذلك بجهلنا بكل الاسباب والآثار لتَل هذه الاشكال .

عن قرب : « فمن الناس من يتوافر لهم ـ مع الرصانة والصرامة ـ الهدوء وامعان النظر في الطبيعة ، وغالبا ما يعرف هؤلاء ـ خيرا من سواهم ـ الأوتار الرقيقة التي يجب العزف عليها ، فيثيرون الحميا في سواهم ، دون ان تبين منهم اماراتها » (١) . وتارة أخرى ينص ديدرو على أن مجرد محاكاة الطبيعة وحدها غير كاف ، اذ لا بد من الدراسة والخبرة ، والوقوف على تاريخ الفكر (٢) . والفنان خالق غير مقلد . فانتاج الفنان الشخصيات ـ خيالية أو مثالية ـ مبنى على ادراك الفنان جملة علاقات متفرقة في الطبيعة في كثير من الاشخاص ، ولا وجود لها مجتمعة الا في النموذج الذي صوره . فالفن يجمل الطبيعة ، ويبدو كأنه يضرب المثل كي تحاكيه الطبيعة ولا يحاكيها ، . والفنان لا يقتصر على رسم الواقع المباشر لظواهر الاشياء ولكنه يعبر عما هو جوهري (٣) فيها .

ايتعلق الجمال وتعبير الفنان عنه بالعقل وعملية الادراك ، ام بالاحساس والعاطفة والذوق ؟ يتردد ديدرو في ذلك . فحينا يرى انه عملية فكرية ، كما يفهم من النص السابق الذي أوردناه له ، وحينا اخر يرى انه لا بد مع الادراك من الحميا الفنية التي بدونها لا عبقرية في الفن ، وهذه الحميا تستلزم رهف الاحساس وقوة العاطفة (٤) . ويبدو انه يريد من الفنان أن يكون قوي الذوق والعاطفة ، ولكن في حين التعبير الفني يجب ان يغلب عقله وادراكه في نقل التجربة وفي تصويرها ، اذ أن العاطفة المشبوبة ، كالاحساسات الحادة ، عمياء خرساء لا تبين عن نفسها . وكأن راي ديدرو ـ غير الواضح في هذه الناحية ـ نواة لما سيفصله بندتو كروتشيه من ضرورة تمثيل العاطفة قبل محاولة التعبير الفني عنها ، كما سنتعرض له بعد قليل .

---

(١) نفس المرجع ، ص ١٢٠٠ ، وانظر كذلك ص ١١٢٨ .

(٢) ص ١١٤٩ ، ١١٩٦ من نفس المرجع .

(٣) نفس المرجع ، ص ١٠٤٤ ـ ١٠٤٦ ، ١١٤١ ـ ١١٤٢ ـ وسبق ان بينا ان ارسطو في نظريته في المحاكاة لم يجعلها مجرد تقليد للطبيعة ، بل المحاكاة عنده بحث عما يكمل الطبيعة بوسائل الطبيعة ، انظر ص ٤٣ ، ٦١ ـ ٦٢ من هذا الكتاب .

(٤) نفس مرجع ديدرو السابق الذكر ، ص ١١٨٤ ، ١٤٩ ـ ١١٥٠ ، ١٠٤٦ ـ ١٠٤٧ ، ١١٩٩ ـ ١٢٠٠ .

وكما فرق ديدرو بين الجمال واللذة كما قلنا فيما سبق (١) ، حذر كذلك من الخلط بين الجمال والمنفعة . فنحن نعجب بالاشياء لجمالها ،دون ان يدخل في مبدا الاعجاب فائدتها لنا . فنقر بجمال ما في الطبيعة من ورود ونباتات دون ان نعرف ما لها من فائدة (٢) . والاعجاب بالجمال ،اذن يكون ذاتيا في مبدئه ، ولا يعبأ بالمنفعة : « وحقا الا يحدث في كثير من الاحيان ان يهجر المرء الشيء النافع من اجل اخر جميل ؟ الا يلحظ المرء احيانا هذا التفضيل الكريم في اشد حالات الهوان ؟ فالصانع الكريم النفس يحرص على ارضاء نفسه بصنع عمل محكم يجلب عليه افلاس ، مفضلا اياه على منفعة عمل آخر سيء قد يغنيه (٣) .

وعلى الرغم من تفرقة ديدرو بين الجميل والنافع ، يرى مع ذلك ما يراه الكلاسيكيون ـ تبعا فلاطون وارسطو من قبل ـ من ان « تصوير الفضيلة محبوبة والرذيلة بغيضة وهذا واجب كل انسان كريم يحمل القلم او ريشة التصوير او ازميل النحت (٤) » . وعند ديدرو « أن الحق والخير والجمال بينها وشائج وثيقة ، اضف الى اولين بعض الصفات النادرة الوضاءة ، فيصير الحق جميلا والخير جميلا (٥) » . وقيمة الشاعر هي في أن يصور موضوعات ذات اهمية عظيمة ، كموضوعات الآباء والأمهات ، والازواج والزوجات والاطفال (٦). ويعرف ديدرو الذوق بأنه « قوة مكتسبة بالتجارب المتكررة ، بها يتيسر فهم الحق او الخير في حالة يصير بها كلاهما جميلا . بحيث ينتج به التأثير السريع القوي (٧) . وفي هذه النظرة الاخيرة يقرب ديدرو ـ في غائيته الاجتماعية للأدب ـ من جماعة الواقعيين . كما انه مطابق لاراء الكلاسيكيين . وموقف ديدرو فريد

---

(١) ص ٢٩٦ من هذا الكتاب .
(٢) المرجع السابق لديدرو ، ص ١١٢٢ .
(٣) نفس المرجع ، ص ١١١١ .
(٤) نفس المرجع ، ص ١١٨٣ .
(٥) نفس المرجع ، ص ١١٩٧ .
(٦) نفس المرجع ، ص ١١٩٨ .
(٧) نفس المرجع ، ص ١١٩٩ .

بين فلاسفة الفن ، فليس هو بمثالي نظري بقدر ما هو ذو نزعة واقعيه في كلاسيكيته ، ولذا عده فلاسفة الواقعيين ـ فيما بعد ـ من طلائعهم بين المفكرين والفلاسفة في القرن الثامن عشر (١) .

وقد تأثر ديدرو بفلاسفة الانجليز في الجمال في القرن الثامن عشر(٢) كما تأثر فلاسفة الألمان تأثرا كبيرا بفلاسفة الفرنسيين وكتابهم ، ومن بين هؤلاء ديدرو (٣). ولكنهم اضافوا كثيرا الى ما تأثروا به من هؤلاء الفلاسفة.

٢ ـ وكان للفيلسوف الالماني كانت (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) تأثير بالغ في الفلسفة المثالية للفن : كما كان لفلسفته صداها في الادب ونقاده في أوروبا وامريكا . وعلى الرغم من انه قد بحث في مسائل تحدث عنها ديدرو . مثل الجمال ، والفرق بينه وبين اللذة والمنفعة . قد سلك ـ مع ذلك ـ طريقا اخر غير الذي سلكه ديدرو في البحث عن الجمال . فقد رأينا كيف كان اهتمام ديدرو بالجمال في الفن وبصلته بالواقع الذي يصوره ، ولكن كانت يهتم في بحثه ـ اولا ـ بخصائص العمل الفني في ذاته وفي داخله . فكل عمل فني ذو وحدة جوهرية فنية ، فيها نفسها تنحصر الغاية منه . « وكانت » ينكر نظرية افلاطون في الجمال الخالد وانعكاسه في الطبيعة ومحاكاة الفنان على قدر موهبته لما يتيسر له من صور هذا الانعكاس . وعنده ان العمل الفني له بنية ذاتية ، وجماله في هذه البنية. دون نظر الى مضمونها او غايتها .

ويعد « كانت » مؤسس الفلسفة المثالية الالمانية ، ومن اعظم الفلاسفة المحدثين . بل كثيرا ما يذكر على انه اكبر فيلسوف حديث . وفي فلسفته

---

(١) انظر :
Karl Marx, F. Engels : Sur la Littérature et l'Art, Textes Choisis, Paris 1954, p. 224-226.

(٢) لا مجال هنا للاطالة في ذلك ، انظر مثلا :
W.K. Wimsatt and C. Brooks : Literary Criticism p. 476.

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٨١ ، ثم :
K. Marx, F. Engels, op. cit., p.222 - 223
Bertrand Russel : History of Western Philosophy, London: 1948, P. 728-731.

مكان فسيح للفلسفة العاطفية المثالية ، يناهض بها الفلاسفة العقليين الذين يعتمدون على الحجج العقلية الجافة . ومبدؤه في الاعتداد بكل انسان على حدة ــ بوصفه غاية في ذاته ــ صورة من صور اقرار حقوق الانسان كما كانت في الثورة الفرنسية ، وكما تبدت في مؤلفات «روسو» الذي تأثر به « كانت » أبلغ تأثر (١) . وتهمنا بخاصة هنا فلسفة « كانت » في الجمال وطبيعته .

ويرى « كانت » أن الحكم الجمالي يمتاز بخصائص تفرق ما بينه وبين الحكم العقلي والخلقي . أولى هذه الخصائص تتعلق به من حيث صفته ومصدره ، وهو انه حكم صادر عن الذوق . وان الذوق يصدره عن رضا لا تدفع اليه منفعة ، اي ان المتعة الفنية لا تهتم بحقيقة موضوعها ، بخلاف اللذة الحسية التي تتطلب التملك ، وبخلاف الرضا الخلقي الذي يتطلب تحقيق موضوعه . فالرسام يعجب بفاكهة او بصورتها ، ولكنه لا يشتهي أكلها او بيعها بوصفه فنانا . وثاني خصائص الحكم الجمالي يتعلق به من حيث الكم والعموم، فالجميل هو الذي يروق كل الناس، دون حاجة الى أفكار عامة مجردة . وذلك انه لا سبيل لنا الى معرفة شيء عام عالمي دون أفكار تجريدية عامة نستطيع بها تقويمه ، الا الجمال ، فاننا نستطيع أن ندركه في حين هو حسي ، ونقومه على هذه الحال تقويما عاما مشتركا بين الناس ، دون حاجة الى افكار مجردة . وهذا الحكم يفترض اشتراك ذوي الاذواق فيه وقد يشذ منهم من يخالف المجموع ، ولكنه شذوذ يؤكد القاعدة . وثالث هذه الخصائص من حيث العلاقة، اي علاقة الوسيلة بالغاية . فالجمال هو الصورة الغائية لموضوعه ، من حيث انه مدرك في ذلك الموضوع ، دون تصور لغاية أخرى من الغايات . فكل شيء له غاية تدرك أو يظن وجودها ، ولكن امام الجمال نحس بمتعة تكفينا السؤال عن الغاية ، بحيث لو وجد عالم ليس فيه سوى الجمال ، كان غاية في ذاته وقد نظن أن هناك غاية من الغايات للجمال في الطبيعة ، ولكن لا نستطيع تحديدها . فمثلا اذا فكر عالم النبات أو التاجر او الزارع في وظيفة فاكهة

---

(١) المرجع السابق ، ص ٧٣١ .

ـ في انتاجها النوعي او في قيمتها التجارية ـ فانه حينئذ لا يفكر في قيمتها الجمالية . وعلى الفنان ـ لكي يتوافر له الذوق الجمالي ـ ان يعجب بالشيء الجميل دون أن يلقي بالا لمثل هذه الغايات ، فلا يحتفظ الا بالشعور غير المحدد بأن هناك غاية للجمال في الطبيعة دون مضمون محسوس لتلك الغاية وهذا هو ما يدعوه كانت : « الغائية بدون غاية » في الشيء الجميل . ورابع هذه الخصائص يتعلق بالحكم من حيث الذاتية والموضوعية ذلك أن الحكم ، بعامة له ثلاث حالات : أما أن يكون تقريرا لحقيقة عن طريق التجربة أو برهنة نظرية على قضية علمية يسلم بها ضرورة ، أو مجرد احتمال منطقي ، الا الجمال ، فان خاصته تقرير ما يدرك ـ ضرورة ـ ادراكا ذاتيا ابتداء ، ولكنه موضوعي من ناحية التصور : بافتراض عموم الشعور به لدى ذوي الاذواق فالجميل هو ما يعترف له بهذه الصفة ، لانه مصدر شعور ذاتي بالرضا به دون حاجة الى أفكار وأقيسة يتطلبها الحكم الموضوعي . فاذا حكمت بأن هذه الوردة جميلة ، فليس ذلك نتيجة قياس حتمي منطقي ، او نتيجة تجربة كما هي الحال في الطبيعة أو الرياضة مثلا وانما ذلك نتيجة لحكم ذاتي فردي وكأنه أمر صادر عن وعينا الجمالي . فاذا حكمنا بما يخالفه ، كان في ذلك معصية للضمير الجمالي ، يشبه معصيتنا لضميرنا الخلقي ، فيما لو خالفنا واجبا خلقيا (١) .

فالجميل موضوعه متعة لا غاية لها ، ولا علاقة لها بالمنفعة الحسية ، كما هو الشأن في الشيء اللذيذ . ولا بالمصلحة الخلقية : كما هو الشأن في الخير ، وتلك المتعة أساس حكم ذاتي ابتداء ، ولكنه عالمي نتيجة ، كما شرحنا . فهذه المتعة لا تستجيب الى حاجة من حاجاتنا . كما أن هذه العالمية في الحكم الجمالي لا تستند الى قاعدة . وحكم الخيال المبني على الذوق يوازي حكم العقل في المدركات العقلية من ناحية الوصول الى

---

(١) تلك فكرة عامة من كتاب « كانت » المسمى : نقد الحكم :

Critique du Jugement (Kritik der Urtheliskraft).

انظر :

Lalo (Charles) : Notions d'Esthétique, p. 56-58 — E. Bréhier Histoire de la Philosophie, II, p. 558-564.

مدركات جمالية تشبه المدركات المنطقية ولكن بدون أدلة وحجج ، ولهذا كان الحكم الجمالي عالميا ، على الرغم من انه غير موضوعي ، لان مصدره علاقة الأشياء بحواسنا ، وفي طبيعة حواسنا أساس لهذه العلاقات ولما يتسبب عنها من متعة ، فالفن مسلاة حرة ، يمارس فيها الخيال مهنته دون قيد ، في نشاط يشبه اللعب ، دون غاية ، لان غايته في نفسه .

وفلسفة « كانت » ذات شأن في التفريق بين المعرفة العقلية والحكم الجمالي المؤسس على الذوق ، ولكنها بعد ذلك فلسفة شكلية ، تظهر خطورتها في ايلاء الشكل كل الاهمية وتجريده من كل غاية ، وفي هذا ما فيه من خطر على الفن نفسه .

وقد كانت فكرة « كانت » في الجمال قاسية ، فالجمال المحض لا يتمثل في سوى الشكل المحض ، ويتجلى الجمال المحض ــ عنده ــ في الاشكال التي يختفي منها كل مضمون ، كالنقوش والزخارف والزينة في شكل الاوراق ، وهي اشكال لا معنى لها في نفسها ، كما يتجلى الجمال المحض كذلك في الموسيقا غير المصحوبة بغناء ، وعنده أن الجمال قد يختلط بما هو لذيذ . حسيا ، كما قد يصاحب صور الكمال الغائية في الطبيعة والفن . فقد يقترن ــ مثلا ــ بالخير ، أو بما يبين عن غاية مثالية . ولكنه في كلتا الحالتين الاخيرتين ليس بالجمال المحض ، فاقتران الجميل بما هو خير يجعل الجميل غير خالص في جماله ، بل يكون جمالا تابعا لغيره . وقد يساعدنا ــ نحن ــ اقتران الجميل بالخير ، ولكنهما في اقترانهما لا يساعد كلاهما الاخر اذا امعنا في النظر (١) .

وقد أراد « كانت » ــ من وراء فلسفته هذه ــ أن يحرر الفن من القيود الثقيلة التي قد تفرض عليه من خارجه ، فتعوق الخيال ، وتحد من حريته ، وبهذه الحرية التي نادى بها للفن وضع « كانت » العبقرية في

---

(١) انظر :

Kant's Critique of Juggement, truns. J. H. Bernard (London 1931) p. 81-82, 251 ; in : W. K. Wimsatt, op. cit., p. 372.

مكانها الذي تستحق ، فمنحها حرية العمل على حسب ما تقتضي طبيعتها الصادرة عن ذات نفسها ، دون تدخل مفروض ، وفي حدود هذه الحرية تفرض الطبيعة قواعدها العامة على الفن ، وهذه القواعد الطبيعية لاخطر منها .

والفنون الجميلة مصدرها العبقرية . وقد اراد « كانت » ان يهيء للعبقرية بيئتها التي تخصب فيها بمنحها هذه الحرية . وفي هذا انحصر جهد « كانت » ، فليست فلسفته سوى بدء الطريق الذي تخصب فيه عبقرية الفنان ، فتؤدي واجبها الفني . ولم يبحث « كانت » ـ بعد ذلك ـ في الحالات الخاصة ، ولا في العوامل الخارجية أو الملابسات التاريخية التي بها يتيسر اداء الفنان واجبه على الوجه الاكمل (١) .

على أن الفيلسوف « كانت » يقرر صلة صريحة بين الجمال ـ طبيعيا كان أم فنيا ـ وبين الخلق ، اذ يقرر ان الحكم بأن الشيء جميل حكم صادر عن الذوق ، وفيه ارضاء للوعي الجمالي بأن ذلك الشيء الجميل مصدر متعة جمالية ، والمرء خاضع في هذا الحكم لما يشبه الامر ، ولكنه ليس امرا منطقيا أو تجريبيا ، كما هي الحال في قضية رياضية او طبيعية مثلا ، وانما هو امر يقارن بالامر الخلقي في صدوره عن الوعي الجمالي الفردي اذ اننا نعصي هذا الوعي الذاتي الذي يخضعنا فيه ـ فنيا ـ لامره ، على نحو ما قلنا من قبل. فالذي يفكر في شيء جميل يخضع ـ اذن ـ له خضوعا قريبا من خضوعه ـعقل حين يفكر في الطبيعة ، وخضوعا قريبا كذلك من خضوعه للمبدأ الخلقي ي ذاته ، فالجمال بهذا المعنى يتطلب أسمى آداب المعرفة ، ويكون بهذا رمزا للخلق ، اذ به يصير المرء على وعي ببعض آيات النبل والسمو التي تفوق مجرد الشعور باللذة الصادرة عن الحس ، وليست غاية الجمال هي مجرد الدلالة على الكمال الحسي أو الجسمي في الشيء الجميل ، والا لما أصبح الجمال عالميا ، كما يريده « كانت » في مثاليته ، بل لتغير بتغير الاحوال والاجناس البشرية ، وانما تتضمن هذه المثالية في الجمال ـبير عما هو خلقي ، اي عما هو رمز لما فوق الحس من الحقائق ، وبدون هذا لا يمكن لموضوع الجمال ان يصل الى درجة يكون فيها عالميا (٢) .

---

(١) انظر : E. Bréhier. op. cit., 11, p. 562, 565.

(٢) انظر :
John Laird : The Idea of Value, Cambridge, 1929, p. 276-281.

وبمثل هذا الفهم لمثالية الجمال والعلاقة بينه وبين الخلق ، يرى فيشته Fcihte (١٧٦٢ ـ ١٨١٤) ـ وهو من فلاسفة الرومانتيكيين الألمان وتلميذ كانت ومتأثر به بعض التأثر ـ ان الفن تحرير للذات من حيث هي ، وفي هذا التحرير تمهيد للحرية الحق ، كما يعتقد الفيلسوف الالماني شو بنهور Schopenhauer (١٧٨٨ ـ ١٨٦٠) أن التأمل في الجمال تأملا روحيا خالصا من الغاية ـ وتلك خاصة الادراك الجمالي ـ ذلك التأمل يهيء للاهتداء الى الزهد المطلق ، وهذا هو الخلق المؤسس على الرحمة (١).

وقد كانت فلسفة « كانت » ومن تأثر به من الفلاسفة اقوى دعامة لدعاة الفن للفن ، وللرمزيين ، وينبغي أن نفصل بعض التفصيل وجوه هذا التأثير وقيمته :

وقد عرفنا كيف حصر « كانت » الجمال في الشكل ، وجعل الجمال ذاتيا في ادراكه ، وحرر العبقرية من كل قيد ، بل راى ان الجمال الحق يتجلى في صورته المحضة من الموسيقى والزخارف التي لا مضمون لها ، اذ هو غاية في ذاته .

وقد أصبحت آراء « كانت » الفلسفية ذائعة في فرنسا بعد أن تحدثت عنها مدام دي ستال (٢) وفكتور كوزان Victor Cousin في محاضراته في « كانت » في السوربون من عام ١٨١٦ الى عام ١٨١٨ (٣) .

وكان من اوائل من تأثروا بها من دعاة الفن للفن هو : تيوفيل جوتييه (١٨١١ ـ ١٨٢٢) ، ففي مقدمة مجموعة اشعاره الاولى (عام ١٨٣٢)

---

(١) انظر المرجع السابق ، ص ٢٨٠ ـ ٢٨١ وكذا :
Lalo (Charles) : L'Art et la Morale, Paris 1936, p. 26-29.
وكذا : Lalo (Charles) : Notions d'Esthétique, p. 57-78

(٢) انظر :
Madame de Stael : De l'Allemagne, Paris, 1815, Part III, chap. IV, VII, VIII.

(٣) انظر : W. K. Wimsatt, op. cit. p. 477.

يتحدى الغائيين في الأدب بقوله : « يسألون : اية غاية يخدم هذا الكتاب ، ان غايته التي يخدمها أن يكون جميلا (١) » . وفي مقدمة قصته : « الفتاة دي موبان » (١٨٢٦) يقول : « لا وجود لشيء جميل حقا الا اذا كان لا فائدة له ، وكل ما هو نافع قبيح (٢) » . ثم يصرح جوتييه في مقالة له في الصحيفة التي عنوانها : الفنان **l'artiste** بقوله : « نحن نعتقد في استقلال الفن، فالفن لدينا، ليس وسيلة، ولكنه الغاية، وكل فنان يهدف الى ما سوى الجمال فليس بفنان فيما نرى ، ولم نستطع ـ قط ـ فهم التفرقة بين الفكر والشكل .. فكل شكل جميل هو فكرة جميلة ، اذ ما قيمة شكل لا يدل على شيء (٣) ؟ » . وفي النص الاخير تقدم من دعاة الفن للفن نحو وحدة المضمون والشكل ، وأن كل فكرة ليس لها سوى شكل واحد . وحيث لا استقلال للشكل عن مضمونه ، ولا ادراك للفكرة بدون كلمات تدل عليها ، اذن ، من لا يجيد الكتابة لا يجيد التفكير ، واذن ، لا معنى لجودة الكتابة اذا كانت لا تدل على فكرة .

ويعد هذا تطورا في أفكار جوتييه نفسه ، لان وحدة المضمون والشكل تقرب ما بين الجماليين المثاليين والواقعيين ، اذ يلتقون معا عند فكرة يسلمون جميعا بها ، هي أن الكتاب والشعراء لا يتكلمون عبثا ، وان كان دعاة الفن يريدون الابتعاد عن الواقع بقدر تأملهم في الجمال ، جمال التصوير ، مع معالجتهم لموضوعات هينة الشأن من ناحية مضمونها . كما فعل تيوفيل جوتييه في مجموعة اشعاره الشهيرة التي عنوانها : « امو وكاميه » Emaux et Camése .

وكان تأثر ادجار ألان بو الامريكي (١٨٠٩ ـ ١٨٥٢) بفلسفة «كانت» أعمق (٤) من ذلك، وعنده أن الشعر هو الخلق الجميل الموقع ، والشعر يقصد فيه الى التأمل في تجربة ذاتية لنقل صورتها الجميلة. فالشعر الغنائي

---

(١) راجع عدا الاصل الفرنسي المشار اليه ، المرجع السابق ، نفس الموضع .

(٢) انظر :

Théophile Gautier : Mademoiselle De Maupin, Préface...

وكذا : Lalo (Charles) : L'Art Loin de la Vie, p. 95.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٠٥ .

(٤) لتاثر بو بكانت انظر : W. K. Wimsatt, op. cit., p. 478-479.

له السبق على غيره من انواع الشعر الموضوعي . والحكم الوحيد فيه هو الذوق لا الفكر . ذلك أن موضوع الذوق هو الجمال . والذوق لا شأن له بالواجب الذي هو موضوع الحاسة الخلقية ، ولكن الذوق ــ مع ذلك ــ يشرح مواطن الجمال في الواجب من حيث هو جميل . ويحمل على الرذيلة من حيث هي قبيحة . ولذلك كانت صلة الشعر بالحقيقة من حيث جمالها لا من حيث البرهنة عليها (١) .

واقوى عناصر الجمال في الشعر هو الموسيقا الكلامية ، لانها طريق السمو بالروح ، واعظم سبيل للايحاء ، وللتعبير عما يعجز التعبير عنه(٢).

وقد ادرك « بو » ان الشعر شكل وصور قوية تحمل مادة خفيفة ، وقوته في ابحاثه كنغمات التأليف الموسيقي ، ولا شأن للشعر بالخير والحق ولكن بالجمال وحده . والاشياء والافكار لا فرق بينها عند بو ، ففي أشعاره تتجلى معاني رمزية الشكل ، والاستعاضة به عن الاشياء ، وهو يستغرق في الخيال لدرجة يختلط فيها عالم الاحلام بعالم الحقيقة ، ويكرر ذلك في قصائد كثيرة ، منها قصيدته الرائعة التي عنوانها : « حلم في حلم » ، وفيها يقول : « كل ما نرى وما نظهر به ، ليس سوى حلم في حلم » (٣) .

وبهذا كله تراءى في ــ نقد « بو » وفي شعره ــ المعالم الاولى للرمزية كما دعا اليها مالارميه الفرنسي (١٨٤٢ ــ ١٨٩٨) فيما بعد ، بل بدت في أشعاره ، كذلك ، بذور السيريالية الاولى ، وكان ذلك كله ثمرة تأثره بفلسفة كانت .

وقد تأثر الشاعر الفرنسي الشهير « بودلير » (١٨٢١ ــ ١٨٦٧) أبلغ تأثر بادجار الان بو وبكانت معا . ففي مقدمة ترجمة بودلير لقصص بو العجيبة ، يقول بودلير : « لا يمكن أن يتمثل الشعر بالعلم أو بالخلق ، والا

---

(١) انظر :

E. A. Poe : The Poetic Principle, in : The Complete Tales and Poems, P. 893-894.

(٢) انظر المرجع السابق ، ص ٨٩٤ ــ ٨٩٥ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٩٦٧ .

كان مهددا بالموت أو الخسران ، فالشعر ليس موضوعه الحقيقة ، وليس له من موضوع سوى الشعر نفسه (١) . وفي تسمية « بودلير » ديوانه : « زهور الشر » ما يدل على عنايته بالجمال برغم الشر ، بل بوجود الجمال في الشر (٢) . ويعتقد بودلير فيما قرره ، ومن قبل « كانت » ثم « بو » ، من أن الجمال مرده الى الذوق، والذوق غير الحاسة الخلقية التيموضوعها الواجب (٣) . « ولن يكون شعر من الاشعار عظيما نبيلا جديرا حقا بأسمه الا اذا كتب خاصة لمجرد المتعة بكتابته (٤) » .

والحق ان بودلير وكانت ـ ومن سار على نهجهما ـ لا يقصدون بدعوتهم في الجمال قصر الأدب على التعبير الجميل أو الشكل ، بل انهم لا ينادون بهذه الدعوة الا ضمانا لاستقلال الفن وصدقه . بحيث لا يتناول الشاعر قضية الا عن اقتناع وصدق فيما بينه وبين نفسه ، ثم يعبر عنها تعبيرا أصيلا ، حتى يكون مصدر قوتها هو ما تحتوي عليه من جمال مصدره الاصالة الفنية ، فلا تستمد تلك القوة من اهمية القضايا الاجتماعية او الخلقية مثلا : « والفنان الجدير حقا بهذا الاسم العظيم يجب أن يكون لديه ما هو جوهري في ذات نفسه ينفرد به عما سواه ، وبفضله يكون هو نفسه . وليس انسانا آخر (٥) » . وهذه هي الاصالة أو الصدق الفني ثم ان بودلير يخاف عاقبة الادب الغائي أن يكون منفذا يتسلل منه المراءون والمنافقون الذين تأتيهم دوافع أدبهم من خارج أنفسهم ، ويعتمدون على قوة القضية في مجتمعهم ، لا على قوة فنهم . وفي هذا ما فيه من خطر الصنعة في الادب التي تقضي على الصدق ، وهو روح الفن وسر تقدمه (٦) .

---

(١) انظر : Baudelaire (Charles) : Oeuvres, éd. de la Pléiade, Vol. II, p. 466.

(٢) انظر : W. K. Wimsatt, op. cit., p. 480.

(٣) نفس المرجع السابق ، ص ٤٦٥ ـ ٤٦٦ ، ٤٦٧ .

(٤) نفس المرجع ، ص ٤٦٦ .

(٥) نفس المرجع ، ص ٥٠٨ .

(٦) لا نريد أن نطيل بذكر النصوص ، انظرها في نفس المرجع ، ص ٤٧٨ ، وسبق أن قلنا كلمة في الصدق الفني والواقعي ، ص ٣٢٦ ـ ٣٢٧ من الكتاب ، وانظر أيضا خاتمة هذا الكتاب .

وبودلير – بعد ذلك – يعقد صلة وثيقة بين الفن – بطبيعته – وبين الخلق ، وهو في هذا يوافق ادجار بو ، في أن الفضيلة يتحدث عنها الشاعر من حيث جمالها ، كما يتحدث عن الشر من حيث هو نقص ينفر المرء منه وينبغي القضاء عليه لقبحه ، ويقول في ذلك هذه الكلمة الرائعة : « الرذيلة أذى لكل ما هو عدل ، وحق ، انها مثار اشمئزاز الفكر والضمير ، ولكن من حيث أنها مسبة في الانسجام ، أو نشاز في الايقاع . وهي تؤذي – على الاخص فئة ذوي الاذهان الشعرية، واعتقد انه ليس من العار أن نعد كل مخالفة للخلق وكل نقص للجمال الخلقي بمثابة نوع من الخطأ في الايقاع والوزن العالمي الذي يشبه – في جمال استقامته – عروض الشعر (١) »
وطالما ردد بودلير أن من الحمق أن نقول بأن الفن لا يسمو بالروح ، ولا يرقى بالعادات والتقاليد .

ويجمع بودلير بين المحافظة على الجانب الجمالي وملاحظة الواقع في دقة ، فيما سماه هو : نظرية الوحدة الكاملة ، وهو فيها أقرب الى الواقعية وقد أثر بها في ت . س اليوت أعمق تأثير . يقول بودلير : « هل الفن نافع ؟ نعم ولم ؟ لانه الفن . وهل يوجد فن ضار ؟ نعم ، هو هذا الفن الذي تضطرب به أحوال الحياة . الرذيلة فاتنة ، فيجب أن توصف فاتنة ،ولكنها تجر وراءها أمراضا والاما خلقية فريدة يجب وصفها . ادرس جميع الجراح كطبيب يمارس مهنته في دار المرضى ، فلن يجد فيك مطعنا أصحاب دعوة الذوق السليم ، ولا أهل الدعوة الخلقية المحضة . هل يعاقب على الجريمة دائما ؟ وهل تجزى الفضيلة ؟ كلا ، ولكن اذا كانت قصتك أو مسرحيتك محكمة الصنع ، فانها لا تغري انسانا بعصيان قواعد الطبيعة. فأول شرط ضروري لممارسة فن سليم هو الاعتقاد في الوحدة الكاملة . وأتحدى أن يريني أمرؤ عملا واحدا من نتاج الخيال تجتمع له كل شروط الجمال هذه ، ثم يكون عملا ضارا (٢) » . وتلك أقوى الحجج للواقعيين في تصوير

---

(١) نفس المرجع ، ص ٤٦٧ ، وفي هذا تعليل بارع لكلام ادجار بو في تغني الشاعر بالفضيلة من حيث جمالها ، انظر ص ٣٠٧ من الكتاب .

(٢) نفس المرجع السابق ، ص ٤٦٦ – ٤٦٨ ، ٤٩٢ وفي مواضع كثيرة متفرقة من نفس المرجع .

الشر ، وفي غايتهم الخيرة من هذا التصوير . ويذكر بودلير نفسه شاهدا على ذلك « بلزاك » ، وهو من كبار الواقعيين (١) . ويعيب بودلير ، لذلك النزعة المثالية في شعراء دعاة الفن للفن ، ويصفها بأنها صبيانية لان شعراءها يصفون مواطن ضعفهم الفردية المحضة ، وينفون منها العواطف الانسانية ، والاحاسيس الاجتماعية ، ويقرر ان تلك النزعة مزلقة ماتت بها الرومانتيكية (٢) .

في هذه الحدود يصف بودلير الشر ، ويولع بوصفه . ونزعته الخلقية تخالف ــ مع ذلك ــ نزعة الواقعيين مخالفة جوهرية . فهو يرى أن الفن لا يجمل القبيح ، ولكنه يخدم المبادىء التي يمكن أن يدرك بها معنى الجميل وهذا الجميل غير موجود ــ في جانبه الاجتماعي ــ في الطبيعة ، ولكن الفن يساعد على خلقه : والطبيعة ــ عند بودلير ــ هي مصدر كل الشرور والفن لا يقلدها ، ولا يستمد سحره منها (٣) . وسحر الفن ــ ولو كان الفن شيطانيا مولعا بالكشف عن الشر ــ ينحصر في ابراز معالم الشر وقبحه للتغلب عليه ، أو في توكيد ذات الانسان والانتقام له من نقص الطبيعة (٤) .

٣ ــ ويعد الفيلسوف الالماني : هيجل (١٧٧٠ ــ ١٨٣١) امتدادا لفلسفة « كانت » المثالية ، على الرغم من انه نقده وخالفه في مواطن كثيرة فلو لم يوجد « كانت » لما كان لفلسفة هيجل ان توجد على نحو ما كانت عليه وعلى الرغم من أن فلسفة هيجل قد ضعف أثرها الآن أو امحى ، قد ظلت بعض ارائه حية ــ بعد ان حورت تحويرا كبيرا ــ في فلسفة ماركس واتباعه . ومعلوم أن ماركس كان تلميذا لهيجل في صباه (٥) .

---

(١) ص ٤١٦ ــ ٤١٧ من المرجع السابق .

(٢) نفس المرجع ص ٤٠٣ ــ ٤٠٤ .

(٣) يحمل بودلير على عقيدة القرن الثامن عشر والرومانتيكيين في أن الطبيعة خيرة، ويجحد كلام ارسطو في أن الفن تقليد للطبيقة ، وهو يقصد الناحية الاجتماعية ، لان الطبيعة فيها مصدر الشرور ــ ولا يتسع المجال هنا لعرض آرائه وشرحها في ذلك ، فهذا ما لا صلة كبيرة له بموضوعنا ، انظر المرجع السابق ، ص ٣٥٤ ــ ٣٥٧ من الجزء الثاني .

(٤) انظر : W. K. Wimsatt., op. cit., p. 483, 757.

(٥) انظر : Bertrand Russel : Hist of West. Philosophy, p. 575.

وفلسفة هيجل تذكر بفلسفة افلاطون في اعتدادها بأن للفكرة وجودا مستقلا . وقد تتحقق هذه الفكرة نظريا في العلوم ، او عن طريق محس في الفن ، أي في شكل جمالي . والفن هو الدرجة الضرورية الاولى للمعرفة . وكلما تقدم الفكر ضعف الجمال وامحى .

وعند هيجل ان فكرة الجمال مرت في ثلاث مراحل . تتضمن شرح تطور الفن فيما يرى . ففي المرحلة الاولى ـ وتتمثل في الفن الشرقي والمصري ـ كانت السيطرة للمادة على الفكرة ، وكانت الفكرة ضعيفة ،ولذا كان الجمال يتمثل في الأشياء الجليلة التي تبعث على الرهبة لضخامتها ، كالمعابد المصرية والقبور ، وهذه هي المرحلة الرمزية عند هيجل ، وفيها ينتصر الشكل على المضمون . والمرحلة الثانية هي المرحلة الكلاسيكية ، وتتمثل في الفن اليوناني ، وفيها يتعادل المضمون والشكل ، وتصادف الفكرة أتم تعبير عنها ، وهي مرحلة الكمال الفني التي لن يصل اليها الفن في المستقبل ، فيما يرى هيجل . والمرحلة الثالثة هي مرحلة سيطرةالمسيحية او المرحلة الرومانتيكية ، وفيها تغلبت الفكرة على الصورة ، واختلالتعادل بين المضمون والشكل . واذا كانت هندسة البناء تمثل المرحلة الاولى ،وفن النحت يمثل الثانية ، فان فنون العصور الحديثة فكرية ذهنية ، من موسيقا وشعر ، وهي تمثل مطالب الانسان الحديث الذهنية ومواطن ضعفه . وفي هذا ضعف الشكل ليخلي مكانا للمضمون الديني او الفلسفي ، ولن يعود للفن شكله الكامل الذي كان له في العصر الذهبي ايام الاغريق .

والجمال ـ عند هيجل ـ ميدانه الادراك الحسي ادراكا لا يستلزم اقيسة عامة مجردة ، والجمال فكرة عامة خالدة ، لها وجود مستقل ، وتتجلى في الأشياء حسيا ، وهي في ذلك تخالف الحقيقة في ذاتها ، لان الحقيقة ـ من حيث هي ـ لها وجود ذهني غير حسي . غير أن الحقيقة ايضا قد تتحقق في الخارج عن طريق وجود محدد المعالم عيني . وفي حالة تحققها ، اذا اقترن ظهورها بادراكها مباشرة ، دون اقيسة مجردة ، لم تكن حقيقة فحسب ، بل كانت حقيقة جميلة . اذ ان هناك حقائق فحسب ، وهي الحقائق العلمية والمنطقية المجردة ، ولكن قد تكون الحقائق جميلة بما فيها من مبدأ خدمة الجمال الخ[1] وفي هذه الحقائق يتلاقى الخلق والجمال

لان كليهما خادم ـ على طريقته الخاصة ـ لهذه الحقيقة . وفي هذا يتجلى مبدأ المثالية في الفن عند هيجل ، وهو مبدأ افلاطوني في جوهره : وللفن ـ في فلسفة هيجل ـ قوانينه ووسائله الخاصة ، وبها يتميز عن الخلق في جوهره ، فاذا كان لا ينبغي له أن يؤذي الاحساس الخلقي ، فانما يطلب منه ذلك باسم الجمال الذي يهدف الفن اليه . ولكن انتاج الاثر الخلقي لا يصح ان يكون غاية الفن في ذاته مباشرة ، والا اخطأ الفن غايته الخاصة واخطأ الغاية الخلقية معا . فمضمون الفن فكرة الجمال ، مهما يكن مظهره الاجتماعي أو العملي .

ويخالف هيجل في فلسفته كانت ، في انه لم ينظر الى الجمال من ناحية ذاتية شكلية وكفى ، نظر اليها كذلك من ناحية موضوعية ، ومن ناحية المضمون ، وكان له الفضل كذلك في انه لم يقف عند الحدود النظرية، بل حاول التطبيق على الفن من الناحية العملية ، بتفسير الظواهر الفنية في ضوء العوامل التاريخية لعصورها المختلفة .

وعند هيجل ان الفكرة ـ او المضمون المثالي ـ يتراءى من خلال الصورة الفنية ، او العمل الادبي ، ولكن الافكار والاخيلة في ذلك العمل لا تقف عند حد الاستسلام للخواطر ، أو التفكير الفردي معزولا عما حوله ، اذ « على الفنان ان يفكر تفكيرا جادا في جوهر الحقائق في كل ما لها من امتداد وعمق ، اذ بدون الفكر لا يكون المرء على وعي بما هو في دخيلة نفسه . وفي كل عمل فني عظيم ، يرى المرء أن مادة الموضوع قد فكر فيها ، واعيد التفكير في جميع نواحيها » . والعمل الفني غاية فنية محضة ، ولكن لهذه الغاية وسائل من الطرق المتبعة في كل جنس أدبي ، ومن أفكار الكاتب او الفنان وهذه الوسائل كلها مصدرها انواع النشاط في المجتمع والعصر الذي يحيا فيه الفنان أو الكاتب وفي حدود هذا النشاط تتجلى الفنون والاداب متأثرة بنظم العصر وتقاليده . فلا مناص اذن ، من أن تكون أفكار الكاتب ووسائله الفنية ذات طابع تاريخي محدد المعالم .

وفي هذا الجانب من فلسفة هيجل وضحت الاصول الاولى ـ التي جلاها ونماها ـ وتعمق فيها ـ الفلاسفة الواقعيون في تفسيرهم للادب تفسيرا ماديا تاريخيا .

ولكن هيجل يبقى بعد ذلك في مجال الفلسفة المثالية ، التي تعنى بالفكر الديني ذي الوجود المستقل، فالحقيقة الموضوعية تابعة عنده للفكر، وليس لها وجود مستقل الا بقدر ما يكشف عنها الفكر . وفي حالة مرحلة التطور الاخيرة للانسانية . حيث لا يكون من فرق بين النظرية **thése** ، وضد النظرية antithèse ، وحيث تصير النظرية التركيبية ـ الناتجة عن صراعهما synthèse — نهائية لا مناقض بعد لها ، وذلك حين تصل الانسانية الى انتصار تام للفكر والحقيقة ، اذ ذاك لن يكون وجود لسوى الحق ، وأما الجمال فسيكون في عداد الماضي ، وبهذا اكتسبت فلسفة هيجل طابعا صوفيا ميتافيزيقيا لا قيمة علمية له ، لان مرده تجريدي محض (١) .

وقد انتجت فلسفة هيجل أثرا ـ في مختلف بلاد أوروبا ـ اتجه بالفلسفة نحو المثالية ، على نحو بعد به الفلاسفة قليلا من فلسفة هيجل في تفاصيلها ، ولكنهم كانوا معه على وفاق في جوهر المثالية الفلسفية (٢) .

واهم ما يمس منها فلسفة الفن ـ التي هي موضوعنا هنا ـ هي فلسفة بندتو كروتشيه .

٤ ـ والفيلسوف الايطالي بندتو كروتشيه (١٨٦٦ ـ ١٩٥٢) هو خير من يمثل نزعة الصياغة التعبيرية Expressionnisme في فلسفة الجمال . وهو متاثر بمثالية هيجل ، بل انه ليذهب في هذه المثالية الى أبعد مما ذهب اليه هيجل في فلسفة الفكر . وعنده ان الفكر اربعة انواع من النشاط : النوع الاول منها الحدس intuition أو التصور الصادق ، وهو موضوع الجمال . والنوع الثاني هو وقوف الفكر على ما هو كوني ، وتوحيده مع الوعي الفردي ، وهي عملية الادراك . وهي

---

(١) انظر لذلك كله : Hegel : Esthétique I, sect., I

وكذا : Benedetto Croce : Esthétique p. 296-301

وكذا : Henri Lefebvre : Contribution à l'Esthétique p. 28-33. Ch. Lalo : l'Art et la Morale; p. 108-109,

ثم : K. Marx, F. Engels : Sur la Litt., et l'Art. p. 25-31.

ثم : W. K. Wimsatt, op. cit., 380-396.

(٢) انظر : E. Bréhier : Hist. de la Philos., II chap., IX.

موضوع المنطق . والنوعان السابقان يمثلان الجانب النظري للفكر، ويقابله الجانب العملي ، جانب الارادة ــ وفيها يتمثل النوعان الاخران من النشاط الفكري ــ لانها اما ارادة تتعلق بما هو فردي ، أي ترمي الى ما يخص الملابسات الفردية ، وتتمثل في النشاط الاقتصادي ، واما ارادة عالمية اذا حاولت التوفيق بين ما يخص حالات الفرد والحالات التي تتجاوزه في غائيتها وفي الحالة الاخيرة تكون الارادة خلقية ، وهي موضوع الاخلاق وما يتصل بها من العلوم التي تدرس الحريات والعلاقات الاجتماعية (١) .

وعند كروتشيه ان الفكر ــ في حالة نتاجه الفني عن طريق الحدس ــ يخلق الجمال (وهي الحالة الاولى من حالاتالفكر الاربعة السابقة) والفكر في هذا الخلق مستقل عن العالم الخارجي تمام الاستقلال ، لان العالم الخارجي لا وجود له في خارج عملية الادراك . والاصول التعبيرية والعلامات الخارجية ليست سوى عوامل مساعدة للفكر في خلقه . واما الخلق الجمالي نفسه بالتعبير فليس له مصدر سوى الفكر عن طريق الحدس .

والحدس الكامل ، او الكشف التام ، يستلزم التعبير عنه : ولا قيمة لما يعجز المرء عن التعبير عنه لان معنى هذا العجز ان الفكرة غير واضحة . والتعبير العلمي نفسه ــ من حيث هو تعبير عن فكرة ــ يعتبر فنا عند كروتشيه . فكل ما كتب جيدا فهو فن ، وما لم يكتب جيدا فهو رديء ،لان الحدس فيه غير كامل .

والفرق بين التاريخ والفن القصصي او المسرحي ، هو الفرق بين الحقيقي الواقعي والممكن المحتمل . ثم ان الفروق بين التعبيرات الحدسية التي تعد في الفن تعبيرات كاملة وبين الاخرى التي هي كاملة ــ كالفروق بين التعبير عن عاطفة الحب من سذج الناس وعامتهم ، ووصف الحب في اغاني الشاعر الايطالي ليوباردي ــ هي فروق كميةوشمول، وليستفروقا في الماهية والعمق . اذ يمكن أن يكون التعبير الساذج قويا في دلالته متى دل على المضمون فيعد فنيا . فهذه الفروق ــ اذن ــ تجريبية يستحيل

---

(١) المرجع السابق ، جـ ٢ ، ص ١٠٦٠ وكذا :
W. K. Wimsatt, op. cit., p. 501-502.

تحديدها ، ولا تعبأ بها فلسفة التعبير الحدسي عند كروتشيه ، وانما الذي تعتد به فلسفته هو قوة العمل الفكري في التعبير الحدسي ، مهما يكن مظهر التعبير (١) .

على أن العمل الفني – عند كروتشيه – لا بد فيه من الكمال والتمام ، ويظهر ذلك في اتساقه وجدته ، وذلك اننا نتعرض لتأثرات وانطباعات خارجية قد نبقى فيها سلبيين ، ولكن عندما نكافح – بقوتنا الحدسية – لنسيطر على الاضطراب الذي نتعرض له ، ولنجعل موضوعه مجال تأمل كأنه احساس موضوعي ، وعندما تنجح القوة الحدسية في هذه السيطرة والتأمل ، يكون التعبير ، فيكون جمال التعبير . فالجمال شكل موحد كامل ، ولا عبرة فيه بالمضمون بدون الشكل (٢) .

وحيث انه لا عبرة بالطبيعة ، اذ الفكر مستقل عنها ، وهو الذي يوجدها كما قلنا ، اذن ليس الفن محاكاة للطبيعة ، بل هو خلق مستقل عنها ، واذن لا جمال ولا قبح في موضوع الفن . فهو يصف الخير او الشر ، ووصفه جميل في كلتا الحالتين . وانما يكون القبح الفني في التعبير ، وفي اختلال الوحدة أو في انعدام التساوق ، أو في الجري وراء بهرج التعبير الذي يضر بالشكل ، اذ هو نتيجة ضعف الحدس في التصور (٣) .

ويستخدم الحدس التعبيري الكلمات والتعبيرات المألوفة ، والمجازات المتواضع عليها ولكنها تفقد شكلها المعروف لها قبل ذلك في العرف العام لتصبح مجرد تأثرات وانطباعات مختلفة ، للتعبير عن مشاعر في داخل وحدة العمل الادبي ، فما أشبهها بقطع المعدن التي تذوب في صنع تمثال (٤) .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٥٠٣ – ٥٠٥ والمراجع المبينة به .

(٢) سبق أن أوردنا النص الخاص بوحدة الشكل والمضمون عند بندتو كروتشيه ، ص ٢٨٨ – ٢٩٤ من هذا الكتاب ومراجعها .

(٣) المرجع السابق ، ص ٥٠٥ – ٥٠٦ وكذا :

B. Corce : Esthétique., p. 91-93.

وقد سبق أن لحظ أرسطو أن القبيح في الطبيعة قد يكون جميلا في الفن ، كتصوير الاشياء الخسيسة والجيف ، انظر ص ٤٨ من هذا الكتاب .

(٤) انظر : W. K. Wimsatt, op. cit. p. 507.

والعمل الفني ليس نتيجة الشعور . ولكنه ــ اولا ــ نتيجة ذكاء وفكر وارادة . قد يعتمد على الشعور والعاطفة ، ولكن على ان يتخذ منه الفنان موضوع تفكير . فتفقد العاطفة ــ بهذا التفكير والتأمل ــ حدتها الذاتية التي كانت لها في البدء، ويفقد الشعور عنصر الاضطراب الذاتي. اذ أن من خصائص الفن تحقيق موضوعية الشعور الذاتي (١) .

واساس النقد ــ عند بندتو كروتشيه ــ هو عاطفة الشاعر في شكلها الذي ظهرت فيه ، والامران غير قابلين للقسمة ولا معنى للتفرقة بينهما اذ العاطفة لا معنى لها الا في الشكل الذي ظهرت فيه . ومظهر العاطفة في الشعر الغنائي اوضح ، ولكن العاطفة هي المعتد بها ايضا في المسرحيات والقصص والملاحم ، فهي الاساس الشعري لهذه الاعمال الادبية ، ومدار القيمة الفنية . وليس لنمو الفعل الدرامي ، ولا للخلق في المسرحية قيمة في تقويم العمل الفني عند « كروتشيه » وهلَ هو في هذا يخالف أرسطو كل المخالفة .

واذن ينكر كروتشيه الفرق بين الشعر الغنائي وشعر المسرحيات والملاحم في تقويم العمل الادبي ، ولا يقصد من وراء ذلك الانكار الى القول بانها ثلاث طرق مختلفة لتحقيق نفس الصفة الشعرية ؛ ولكنه يرى أن الملحمة والتمثيليه يجب أن تقرأ كلتاهما كأنها مجموعة من نصوص غنائية مصوغة في بنية فنية خاصة ، في شكل حكاية وشخصيات وفعل درامي . .

وقد نقد كروتشيه الشاعر الفرنسي « كورني » في مسرحياته . فبين ان مثار اعجابه فيه يرجع الى صفة غنائية ، وهي المواضع التي يبدو فيها توكيد الارادة ، وثبوت العزيمة في الفرد . وتغليب الارادة على العاطفة ، ثم الكشف عن الجلال في عظيم الفعال . وهذه كلها صفات غنائية : أما الحكاية والخلق ــ على نحو ما رأينا في ارسطو ــ فلا وزن لهما عند كروتشيه وكذلك يرى في مسرحية « فاوست » للشاعر الالماني « جوته » انها ليست

(١) انظر دائرة المعارف البريطانية ، الطبعة الرابعة عشرة مادة Aesthetic وكذا : B. Croce: Poésie p. 2, 8. ولنا الى هذا عودة في حديثنا في الشعر في الفصل التالي

سوى مجموعة من مواضيع مطروقة ، يبث فيها « جوته » مشاعره من وقت لآخر ، ولا قيمة في مسرحيته هذه لسوي هذه المشاعر (١) . وعلى ذلك يكون تقويم بندتو كروتشيه للمسرحيات والملاحم على اساس جزئياتها ذات الطابع الغنائي لا على أساس المجموع او الطابع الموضوعي .

وفي الحق يبدو الفيلسوف كروتشيه فريدا في نقده الجمالي . فقد رأينا انه ، في مثاليته ، ينكر قيمة العالم الخارجي ، ويجعل الفكر كل شيء في العمل الفني ، ثم انه ضد التفريق بين اللفظ والمعنى ، والشكل والمضمون ، ويرى القيمة كلها في الشكل ، لان الصورة فيه تفترق عن مضمونها ، كما أنه ينكر الفروق بين الاجناس الادبية ، ويرى أن قيمتها الفنية تنحصر في صفاتها الغنائية ، ولا يعتد بعد ذلك بقواعد فنية للصفات الغنائية ، فقد تكون التعبيرات الساذجة ذات طابع فني عميق في دلالتها على لسان السذج من الناس ، والفرق بينهما وبين التعبيرات الفنية الناضجة على ايدي كبار الشعراء هو فرق في الامتداد لا في العمق (٢) .

ويبدو التناقض في فلسفته حين يتحدث عن وحدة العمل الادبي ، وان الالفاظ والجمل تذوب في هذه الوحدة ذوبان قطع المعدن في التمثال ، فكأنه يعتبر العمل الفني في وحدته ، ثم أنه بعد ذلك يذكر انه لا يعتد بسوى المواقف الغنائية الجزئية في المسرحيات والملاحم ، دون اعتداد فيها بالبنية الفنية العامة ، وفي هذا تناقض ، وفي الشكل تنحصر القيمة الفنية عنده ، ولكن هذا الشكل لا قواعد له ايضا ، ثم يفهم — من تطبيقه ومن كلامه في الشعر — أن تقويم الشكل يتوقف على الحالات التاريخية ، الى جانب الوعي الفردي كما يقرر هو كذلك ان قيمة التجربة الفنية تسمو بجلالها الانساني ، كما سنتحدث عن ذلك حين نشرح معنى التجربة الادبية في الفصل التالي ، وهو في هذا يعتد بالمضمون مع الشكل ، وفي هذا تناقض أيضا .

---

(١) انظر :

B. Croce : Aristote, Shakespeare and Corneille, trans. Douglas Ainslie, New York 1948; p. 407, 408, 414, = W. K. Wimsatt, op. cit., p. 516.

(٢) كما سبق ان ذكرنا ، ص ٣١٥ من هذا الكتاب .

على أن بندتو كروتشيه لا يريد بالصنعة والشكل أن يكون العمل الادبي تعبيرا مصطنعا ، أو مفروضا على الكاتب من خارج نطاق ذاته ،ولكنه يهتم بصدق الفنان ، وصدوره في تجربته عن ذات نفسه (١) .

وقد أراد كروتشيه أن يحرر العمل الفني من القيود التي قد تعوقه غرر أن العمل الفني فردي ، مصدره قوة الحدس التعبيري الذي هو قوة فكرية ، والعمل الفني خلق حر ، فهو غير مقيد بقوانين خاصة وليس محاكاة للاشياء الخارجية وفلسفة كروتشيه المثالية التعبيرية رد فعل للمعايير العامة الكلاسيكية : وتخفيف من غلواء المولعين بالقواعد والقيود الفنية ؛ وانطلاق من كل محاكاة . وفي هذه الحدود الضيقة تنحصر قوة فلسفته وقيمتها . على الرغم من افتقارها الى وحدة كاملة ، وعلى الرغم من نقصها في جلاء الجوانب الفنية فأولى بها أن تكون فلسفة الحدس التعبيري من أن تكون فلسفة الفن من حيث هو فن (٢) .

٥ ـ واثرت هذه الاتجاهات الجمالية السابقة . وخاصة نقد بندتو كروتشيه والرمزيين من الفرنسيين ـ في النقد الامريكي ، ولا مجال هنا لتفصيل القول في مدارس النقد الامريكية ، ولذلك لن نعرض منها هنا ما يكرر ما قلناه في الاهداف الفنية للادب واذن سنقتصر على ما يسمى المدرسة التصويرية . ومدرسة النقد الحديثة ، ثم مدرسة النزعة الانسانية موجزين القول فيها كل الايجاز . واخيرا نأخذ مثلا عاما يمثل شتات هذه الاتجاهات في النقد الامريكي ، وهو نقد : ت . س . اليوت .

والمدرسة التصويرية (٣) تعتمد على الصور والشكل، وتجدد فيهما في قالبهما التقليدي ، ومن آبائها أمي لويل (٤) ، وازرا باوند (٥) ، وهيلدا دولتيل (٦) ، ولم يترك هؤلاء أثرا يذكر في الشعر ، بقدر ما تركوا في

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٣١٦ وانظر :
W. K. Wimsatt, op. cit., p. 517-518.

(٢) المرجع السابق ، ص ٥١٨ ـ ٥١٩ .

(٣) Imagists

(٤) Amy Lowell شاعرة امريكية (١٨٧٤ ـ ١٩٢٥) .

(٥) Ezra Pound ولد عام ١٨٨٥ .

(٦) Hilda Doolittle شاعرة امريكية ، ولدت عام ١٨٨٦ .

النقد . وأشهرهم ازرا باوند ولكنه سرعان ما ترك هذا المذهب . وهـؤلاء عنون بالشكل . وبوضوح العبارة . ويثورون على الوزن التقليـدي . . ولتمردهم أثر محمود في تحرر الشعر الاميركي من القيود الثقيلة التي كـان الشعر بها فارغ المعنى . ولا يهتم هؤلاء باية رسالة للشعر من اجتماعية أو مدنية .

وسرعان ما تمخض هذا المذهب عـن « مدرسة النقـد الحديثة » ، وأصحابها متاثرون بآراء التصويريين . الى جـانب [illegible] بالتراث الادبـي القديم . وبالادب الانجليزي والفرنسي ، وهم يحرصون حرصا بالغا على الشكل ، ويبالغون في الافادة من الحلى اللفظية والصنعة . ومن اشهرهم الناقد ألن تيت (١) ورانسوم (٢) وبلاكمور (٣) . ومما يقوله الاول في نقد ديوان « ازراباوند » الذي عنوانـه : « الاغنيات السبع والعشرون » (٤) : « هذه الاشعار ليس لها من معنى ، ولكنها اشعار ممتـازة » . ويؤكـد أن مؤلفها يعد من أجل ذلك « حديثا جديدا كل الجدة في أشعاره » . وفي هذا يتراءى تأثير الرمزيين الفرنسيين ، وبخاصة ريمـي دي جورمان ، في انتصاره للشكل واستقلال الادب عن كل غاية ، حتى ليذهب رانسوم الى أن الشاعر الحديث ينبغي ألا يعير في صنعته أدنى اهتمام للاخلاق او الاله او الوطن . لانه انما يبتدع نتاجا منفصما يظهر فيه فنه .

وعناية هؤلاء بالغة المدى بتحليل العمل الادبي وبنيته ، من وجهـة النظر الجمالية . وغالبا ما يتحدثون في الشعر الـذي لا ينازعهم في عـدم التزامه أحد من نقاد الغرب ، مغفلين أمر القصة والمسرحية .

وقد ألقى سبينجارن ــ عام ١٩١٠ ــ محاضرة في كولومبيا موضوعها: « النقد الحديث » وفيها يأسى « أن ينتصر التعبير على الشكل » : ويقول: « كل عمل ادبي نتاج فكري تسيطر عليه قوانينـه الخاصـة به ، ولا شيء سوى الشكل » .

---

(١) Allen Tate (١٨٩٩) .

(٢) Ransom ولد عام (١٨٨٨) .

(٣) Richard P. Blackmur ولد عام (١٩٠٤) .

(٤) Twenty Seven Canto s .

وقد كان تلميذا لبندتو كروتشيه ، ويتضح تأثير كروتشيه فيه حين يقول : « ليست وظيفة الشعر أن يدعم قضية اجتماعية او خلقية » . وهو في هذا يعارض الدلالة الجمالية بالدلالة الخلقية . ويفصل كلا منهما عن الآخر فصلا تاما .

وقد تصدى لهؤلاء « ذوو النزعة الانسانية الجديدة » . ومن أشهر هؤلاء ارفنج بابيت (١) . ومينكن (٢) . ففي عام ١٩١٨ رد الاول على سبينجارن ، وفي نفس العام كتب الثاني مقالا نقد فيه مدرسة النقد الحديثة . وعلى الرغم من النزعة المحافظة الكلاسيكية لاصحاب هذه الردود — مما لا نحتاج معه الى ايراد آراء مكرورة — راجت آراؤهم رواجا منقطع النظير لدى الجمهور . وعلى أثر الحملة التي شنها أصحاب النزعة الانسانية ، أصبح النقد الادبي المحض (غير المرتبط بقيم سوى القيم الجمالية) مهملا لدى الجمهور الامريكي (٣) » .

ويعلق الناقد الامريكي فان وليم أوكونور — في كتابه في النقد الامريكي — على نقد مدرسة النقد الحديثة الامريكية قائلا : « ان مثل هذا الشطط (لدى نقاد هذه المدرسة ، ومنهم اليوت في بدء نقده) — لا يمكن فهمه الا على أنه رد فعل في وجه الادب التعليمي ، وهو أدب لا ينازعهم في غثاثته أحد ، غير أنهم لم يفطنوا الى أن الافكار السخيفة والشاذة تضعف القيمة الشعرية » . ومما يقوله بابيت في نقد النزعة الجمالية المحضة لمدرسة النقد الحديثة الامريكية : « لا يكون المرء ذا نزعة انسانية ما لم يمارس اختيارا خلقيا » ، وما النزعة الانسانية في الادب سوى « عملية اختيار من بين سلم القيم المتعددة » . ويقول كذلك مينكن : « الجمال — كما نعرفه في هذا العالم — ليس كما يزعم السيد سبينجارن — مظهرا في الفراغ ، ولكن له أصوله الاجتماعية والسياسية ، بل والخلقية » (٤) .

---

(١) Irving Babitt (١٨٦٥ — ١٩٣٣) .

(٢) H. Lewis Mencken ولد عام (١٨٨٠)

(٣) هذه عبارة الناقد الامريكي المعاصر لودفيج لويسون ، في :
Ludwing Lewisohn; Psychologie de la Littérature Américaine, Vers. français, Paris, 1934, P. 287-288.

(٤) راجع في كل ذلك مرجع فان وليم اوكونور ، وكذلك المرجع السابق ، الكتاب العاشر كله من ص ٢٨٧ الى ص ٣١٤ — ثم :
His[illegible] Littératures. II. P 589-608

والناقد الامريكي : ت. س. اليوت (١) يمثل ـ في وقت معا ـ المدرسة الامريكية الجديدة ـ أول عهده بالنقد ـ ثم النزعة الانسانية بعد. ولكثرة الخلط لدى بعض الناس في فهمه ، ولاحتجاج هؤلاء بآرائه بدون تمييز لمرحلتي تطوره ، نرى أن نعرض هنا أهم آرائه :

ويحدد ت.س. اليوت هاتين المرحلتين اللتين مر بهما في نقده ، في مقدمة كتابه : « الغابة المقدسة » ، (الطبعة الثانية عام ١٩٢٨) ، قائلا: « لقد وجدت عونا وتشجيعا كبيرين فيما كتبه في النقد الادبي ريمي دي جورمون (الناقد الرمزي الفرنسي) ـ واعترف بهذا التأثير واقدر الفضل فيه . ولا أجحده أبدا بسبب تجاوزي اياه الى مسالة أخرى لم أمسها في هذا الكتاب . وهي مسألة صلة الشعر بالحياة الفكرية والاجتماعية في العصر ، وفي كل العصور (٢) » .

ففي اول عهد اليوت بالنقد (وهي المرحلة التي تبدأ عام ١٩١٧) . كان همه كله منصرفا الى توفير الاسس الجمالية في العمل الادبي . وفيها كان ينفر اليوت مما يسميه : « خلط الاجناس (٣) » ، يقصد بذلك خلط الفلسفة بالأدب او الاجتماع . فالعمل الأدبي استعاضة عن الفلسفة ، وبديل منها ، وليس خادما لها ولا دليلا عليها . والعمل الادبي ليس وسيلة ولكنه غاية في ذاته (٤) .

وفي المقال الاول من كتاب اليوت السابق ، يؤكد اليوت استقلال الادب عن حياة كاتبه نفسه : « اننا لو عرفنا عن حياته (يقصد شكسبير) ما تتسع له مكتبة بأكملها ، لما ساعدنا ذلك على فهم شعره ، وادراك قيمته ، مثلما يساعدنا على هذا الفهم دراسة أسلوبه الفني وعقله الخالق» ـ « وعندما نقرأ قصيدة او قصة ننسى كل ما هو خارج عنها . أفلا ننسى ايضا الشاعر او الكاتب الذي كتبها ؟ فتصبح هي الحقيقة الوحيدة الكائنة التي يتضاءل الى جانبها جميع الحقائق الاخرى ، حتى حقيقة الكاتب الذي

---

(١) Thomas Stearns Eliot ولد عام ١٨٨٨ .

(٢) T.S. Eliot: The Sacred Wood; 1928, p. VIII.

(٣) The mixture of genres — وهو تعبير خاص به .

(٤) المرجع السابق ٦٦ ـ والفكرة مأخوذة عن ريمي جورمون في :
La Culture des Idées, p. 131.

كتبها » . وعند اليوت أن « العمل الادبي لا يمكن ان يكون الا صورة لنفسه فقط ، بمعنى انه لا يمكن أن يزودنا بشيء خارج عن نطاق ذاته « (١) . ويذهب في ذلك الى حد القول بأن مسرحيات شكسبير لا معنى لها : « ولي ان أقول مختارا ان اية مسرحية من مسرحيات شكسبير ليس لها معنى محدد ، على الرغم من انه من الزيف أن نقول ان مسرحية من مسرحياته خالية من المعنى (٢) » .

والقدر الصحيح – في مثل هذه الاقوال – ينحصر في الحرص على الا ينقلب العمل الادبي دعاية ، وهو مبدأ يسلم به جميع نقاد الادب في كل العصور ، ولكن قطع الصلة بين الادب والغايات الانسانية والاجتماعية – هو مما وقع فيه أحيانا بعض دعاة الفن للفن – على انهم سرعان ما تداركوا خطأهم في اكثر الاحيان ، كما رأينا في نقد « جوتييه » و «دي ليل» ثم بودلير واضرابهم .

وفي مقدمة كتابه « الغابة المقدسة » لسنة ١٩٢٨ ، يقرر اليوت انه مهما قيل في استقلال الفن ، وما اجتهد أهله في الاكتفاء به غاية في ذاته ، فانه لا بد أن يمس مسائل الخلق والدين والسياسة ، على الرغم من استحالة تحديد الطريقة التي يمس بها هذه المسائل (٣) . وهذا بدء تطوره في المرحلة الثانية من نقده .

وفي هذه المرحلة يقرر اليوت ان شكسبير ودانته كلاهما شاعر عظيم، ولكنه ينتهي الى تفضيل دانته . وحين يتساءل عن السبب في تفضيله ، يجيب بأنه يبدو له انه يوحي بمسلك تجاه سر الحياة أكثر صحة واستقامة، وانه مما لا شك فيه ان المآسي العظيمة – كتلك التي الفها اخيل وسوفوكليس وكورني وراسين ... – كانت مخصصة كلها بأنواع الصراع الخلقي السائد في كل العصور (٤) .

ويتحدث اليوت عن الشعر الدرامي، فيلحظ أن مؤلفي المسرحيات

---

(١) المرجع السابق لاليوت ص ٥١ – ٥٢ .
(٢) Selected Essays في حديثه عن شكسبير .
(٣) Sacred Wood, P. X.
(٤) في مقالة في بودلير في : Selected Essays

لا بد لهم من اتخاذ مسلك خلقي مشترك بينهم وبين جمهورهم ، وان صغارهم هم الذين يتبعون تيار الخلق السائد دون مراجعة له (١) .

وقد كتب اليوت مقالا (عام ١٩٢٧) في مجلة فرنسية ، موضوعه القصة الانجليزية المعاصرة ، يقول فيه : « الوحدة التي تجمع ما بين هذه القصص — أو بالاحرى ما تجمع عليه هذه القصص كلها — هو انها خالية مما يبدو لي توافره لدى جيمس (يقصد جيمس جويس) الى درجة عظيمة الا وهو الاهتمام بالخلق . وفي اعتقادي ان هذا الاهتمام قد أخذ يتأصل في فكر من يعرفون كيف يفكرون وكيف يشعرون. والنتيجة الحتمية البالغة الأهمية لذلك، عليّ ان اذكرها، وهي أن القصة الانجليزية المعاصرة في تأخر » (٢) . وعلى الناقد ان يجلو غايات الادب التي تتجلى فيها عظمته ويتوحد معها . « يجب أن يكمل النقد الادبي بنقد من وجهة نظر دينية وخلقية محددة . . . وعظمة الادب لا يمكن أن تتحدد بمعايير أدبية فحسب ، على الرغم من أن علينا ان نتذكر أنه سواء كانت ادبية ام غير ادبية ،فانه لا يمكن تحديدها الا بالمعايير الادبية (٣) » وفي هذا النص الاخير يبدو جليا تأثر اليوت بنظرية « الوحدة (٤) الكاملة » لبودلير . وحين يعجب اليوت ببودلير ، يقرر أن عظمته تتجاوز ما شاع خطأ من أنها مقصورة على اتباعه نظرية الفن للفن . فهذه النظرية — في عاقبة أمرها — لا تصل بين الادب والحياة ، اذ يرى أصحابها في الفن عوضا عن كل شيء آخر ، ووسيلة لتصوير العواطف والاحساسات التي تنتمي الى

---

(١) T. S. Eliot : Selected Essays, 1932, 45, 53, 173.

واليوت في هذا يتبع مثال بودلير الذي عاب الشاعر Hégésippe Moreau انه كان يتبع الموضوعات الخلقية المطروقة للعصر وينميها .

انظر : Baudelaire : Oeuvres, ed. la Pléiade, II, p. 561-567.

(٢) انظر : T. S. Eliot : Le Roman Anglais Contemporain, ni Nouvelle R. Française, Mai, 1927, p. 670-671.

(٣) T.S. Eliot; Essays Ancient and Modern, London, 1936, p. 93.

(٤) في النص الذي أوردناه له ، ص ٢١٢ من هذا الكتاب ، وهي ما يسميه بودلير : L'unité intégrale.

الحياة ـ طبيعة ـ اكثر من انتمائها الى الفن ، ثم يذكر ان نظرية الفن للفن كانت دعوة أصابت النقد والأحكام الجمالية ، وقامت عقبة في سبيل تقويم بودلير تقويما صحيحا (١) » .

وفي بعض ما قدمنا ما يكفي دليلا على تطور اليوت ، وما ليس وراءه وضوح في الرد على من يتخذون اليوت داعية الفن للفن ، أو داعية استقلال الادب عن كل غاية .

ولا يمكن تفسير مرحلته النقدية الأولى الا على انها مرحلة انتقال ، صدر فيها عن رد فعل ضد الادب التعليمي، شأنه شأن مواطنيه لتلك الفترة كما لحظ بحق وليم فان او كونور ، على ان اليوت كان في تلك المرحلة يقاوم من أساءوا اتباع مدرسة سانت بوف ، فلم يروا في الادب سوى مرآة نفسية لمؤلفه ، مغفلين شأن المعايير الجمالية تبعا لذلك .

واليوت ـ بعد ذلك ـ صاحب فكرة : « المعادل الموضوعي » . وقصده بها ألا يعبر الكاتب عن آرائه تعبيرا مباشرا ، بل يخلق عملا أدبيا فيه مقوماته الفنية الداخلية التي تكفل ـ فنيا ـ تبرير الاحاسيس والافكار ، للاقناع بها ، بحيث لا يحس المرء ان الكاتب يفضي اليه بذات نفسه باثارة المشاعر المباشرة دون تبرير لها . يقول ت . س . اليوت : « الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية هي العثور على معادل موضوعي ، وبعبارة اخرى : على مجموعة من الاشياء او على موقف ، أو على سلسلة من الاحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص ، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي الى تجربة حسية ، فان الانفعال يثار اثارة مباشرة (٢) » . وهي فكرة نادى بها في النقد الفرنسي ـ من قبل ـ اميل زولا (٣) ، وفلوبير (٤) . وبلزاك (٥) ، ولكن مصدر فكرة اليوت المباشر هو جوليان (٦) بندا » في عبارة نقلها « بندا » عن « اتنان دي

---

(١) Selected Essays, p. 382

(٢) Sacred Wood 1928, p. 100

(٣) في القصة التجريبية .

(٤) مثلا في رسالة له الى « لويز كوليه » في مارس عام ١٨٥٢ .

(٥) في مقدمة طبعة ١٨٤٢ لمجموعة قصصه : الملهاة الانسانية .

(٦) في كتابه : Belphégor ، ص ١٤٠ .

سانفيل (١) » ثم نقلها عنه اليوت بدوره (٢) واعجب بها ، وهـذا نصها : « في العمل الادبي جمال غير ذاتي في طابعه العام ، مستقل تمام الاستقلال عن مؤلفه وعن بنية شخصه ، وهو جمال له مبرره الخاص به، وله قوانينه وهو ما يجب ان يعتد به الناقد » . اما الصبغة الرياضية التي اضفاها اليوت على هذه الفكرة، بتسميتها المعادل(٣) الموضوعي، فقد سبقه اليها ازرا باوند لان هذا الاخير يعبر عـن المعنـى نفسه بالمعادلـة (٤) ، حـين يقـول ان الشعر « نوع من الرياضة الملهمة التي نقف منها على معادلات ، لا لارقـام مجردة او مثلثات او دوائر وما شابه ذلك ، ولكنها معـادلات للانفعـالات الانسانية (٥) .

وفي نقد اليوت نظرة اخرى عميقة ، هي صلة الكاتب بالتراث الادبي الانساني ، وضرورة افادة الكاتب منه في اصالة . وهذه قاعدة هامة تمـس جوهر الدراسات المقارنة ، يشرحها اليوت في المقال الثاني من الغابـة المقدسة ، وعنوان المقال : « الموروث والموهبة الفردية » ، ويقصد بالموروث ان يفيد الكاتب من تراث الادب الماضي . فخير انتاج الكاتب » هو ما يظهر فيه ــ في جلاء ــ ان الاقدمين من نوابغ الاسلاف لم يموتوا » . وعلى الكاتب ان يكون على وعي « بأن الآداب الاوروبية ــ منذ هوميروس ، بما فيها مـن ادب بلد الكاتب ــ تؤلف وحدة حية لأجزائها وجود موقوت بمثابة الامتداد للماضي . ويقاس كل نتاج بنسبته الى ذلك التراث (٦) » . وجوهر هـذه الفكرة يأخذه اليوت عن ريمي دي جورمون الذي سبقه بقوله : لا وجود لعين من عيون المؤلفات الادبية في الهواء ولا وجود في الادب ــ كما لا وجود في

---

(١) Othnin d'Aussonville
(٢) في الغابة المقدسة ، ص ١٤٢ .
(٣) An «Objectif Correlative»
(٤) Equation
(٥) Ezra Pound : the Spirit of Rommance, p. 5.
(٦) T. S. Eliot: Tradition and the individual talent in : Sacred Wood. p. 47-48, 49-53.

الطبيعة ــ لجيل تلقائي : والاصالة المطلقة ليست الا من ادراك الجهال ، على أنها ــ بعد ضد قوانين الطبيعة ، مستحيلة ، لا يمكن فهمها (١) » .

واليوت ــ في مرحلته الثانية من مراحل تطوره ــ اقرب الى النزعة الواقعية ، على حين هو في مرحلته الاولى منصرف الى النواحي الجمالية التي هي اوثق صلة بالنزعة المثالية ، وهي موضوع هذا الجزء من الفصل . وهذا الجانب الجمالي يهتم فيه دعاته بالكشف عن طبيعة العمل الفني ، ويقصرون همهم عليه. ويذهب غلاته الى استقلال الادب ، او الى القول : الادب للادب . وقد كان لهذا اثر في دعوة المدرسة التأثرية ، ومبدؤها : النقد للنقد كما أن الادب للادب .

ومن آباء المدرسة في النقد الكاتبان الانجليزيان : وليم هازلت (١٧٧٨ ــ ١٨٣٠) ، ولامب Lamb (١٧٧٥ ــ ١٨٣٤) ، ومما يقوله هازلت . مثلا ، « أقول ما أفكر ، وأفكر ما اشعر . ولا أستطيع أن أمنع نفسي من أن تتأثر بأنواع من التأثر تجاه الاشياء ، وعندي من الهمة ما يكفي للتصريح بها كما هي » (٢) .

ولكن هذه المدرسة راجت في النقد في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر ، وظلت حتى حوالي عام ١٩٤٠ م : ومن كبار نقادها في فرنساأناتول فرانس (١٨٤٤ـ١٩٢٤) ، وجول لومتر Jules Lemaitre (١٨٥٣ـ١٩١٤) وأندريه جيد A. Gide (١٨٦٩ ــ ١٩٥١) والان Alain ، ١٨٦٨ـ١٩٥١)، وفي انجلترا أوسكار وايلد (١٨٥٤ـ..١٩٠) وسانيسبيري (٣) Saintsbury وهؤلاء يرون أن يسجل الناقد خواطره على الحالة التي تبدو له نتيجة مباشرة لقراءته ، دون حاجة الى شرح . وهو يرجع فيها الى ذات نفسه : وهم ينفرون من القواعد الثقيلة التي تعوق النقد . على أنهم يرون كل نقد ــ مهما زعم لنفسه من موضوعية ــ ذاتي ، لأنه انعكاس لذات الناقد ؛

---

(١) R. de Gourmont : Promenades Littéraires, 5e Série, p. 131.

(٢) انظر :
Hazlitt (W.) : Works, ed. P. P. Howe, V. (London 1930), p. 175, in: W. K. Wimsatt. op. cit, P. 495

(٣) المرجع السابق ، ص ٤٩٤ .

كما يقول أناتول فرانس : « النقد ــ كما افهمه ــ يشبه الفلسفة والتاريخ ، في أنه نوع من القصص تمارسه العقول الفطنة المحبة للاطلاع ؛ وكل قصة ــ اذا فهمت جيدا ــ ترجمة لحياة مؤلفها ، فخير النقاد هو من يحكي مغامرات نفسه في رحلاته بين عيون المؤلفات » (١) .

ثم ان الشرح والتعليل في النقد ــ فيما يرى هؤلاء ــ يهدد الناقد بفقدان لذة القراءة ، وضياع المتعة الجمالية للعمل الفني ، وهذه المتعة جوهرية لتجاوب القاريء مع العمل الفني على اساس صادق أصيل . وهذا ما يقصده « الان » بقوله : « من يشرح فكرته يفقد دائما جزءا منها ؛ وهو غالبا خير ما فيها » (٢) .

ويجب أن يتوافر للناقد في رأيهم ، الحس المرهف بالجمال ، فعلى قدر عمق احساسه به تكون قوة نقده، فلا قيمة لالمامه بالقواعد او تعريفات الجمال ، او الاسس الذهنية العامة . اذ القيمة كل القيمة لرهف المزاج الفني .

واذا كان الفنان نفسه هو الاشد حساسية تجاه الجمال كي ينتجه ويعبر عنه ، اذن لا ينقد الفنان سوى الفنان ، ولا ينقد الشاعر سوى الشاعر (٣) .

ولهذه المدرسة فضل التنبيه الى المتعة الفنية ، والنفوذ الى جمال العمل الادبي ، والتخفيف من غلواء النهجيين الذين يقتصرون على شرح العمل

---

(١) انظـر :

J. C. Carloni et Jean-C Filloux : la Critique Littéraire, Paris, 1955, p. 54.

(٢) انظـر :

Alain : Propos de Littérature, Paris, 1934, p. 77.

(٣) هذا ما تبين عنه معركة خالدة بين الفنانين والنقاد ، في زعم الفنانين ان النقاد معوقون ولا خبرة لهم بالفن لانهم لا قدرة لهم على الانتاج ، انظـر ص ٢٤ ــ ٢٦ ، ١٧٣ ، وهامشها من هذا الكتاب ، وراي الثائرين له صدى عند ت. ب. اليوت الشاعر الانجليزي المعاصر ، ورد عليه مستر لويس بأن الشعر انتاج للفكر فيه جانب وللذوق جانب آخر ، وكلاهما خاضع للشرح والتفسير . وفي الناحية الفكرية منه لا يصح جحود الشروح المسببة . شأن الفن في ذلك شأن كل انتاج انساني ، واما الذوق فله نواحيه ايضا في الشرح وليس بمقصور على الفنانين . وما أشبه الشاعر في زعمه بانه لا ينقده الا شاعر بالطاهي الذي يزعم انه لا ينقده الا طاه آخر ، انظـر :

C. S. Lewis: A Preface to Paradise Lost (London 1942), p. 9-10, in : W. K. Wimsatt, op. cit. 495.

الفني بأسباب خارجة عنه ، وهما يرون أن جوهر العمل الفني في متعته الذهنية أو العاطفية . والحق أن كل ناقد له حظ من هذا التأثر المباشر الذي تدعو اليه هذه المدرسة ، وله نصيب من الاحساس الفني الذاتي ، حتى أكثر النقاد اتباعا للقواعد والمناهج ، اذا كانوا على تجارب فنية يعتد بها .

ولو رجعنا الى أصحاب هذه المدرسة في تطبيقهم لنقدهم ، لوجدناهم اول الناس خروجا على مبادئهم في حرفيتها ، ذلك انهم . هم انفسهم ذوو ميول واتجاهات تخضع لمعايير ، وتشف عن قواعد ومناهج معينة يضيق المقام هنا عن شرحها ، ثم ان في قولهم برهف الاحساس الفني ما يدل على جانب موضوعي في النقد ، ذلك ان الاحساس الفني يستلزم من الناقد الرجوع الى تجارب فنية كثيرة تكون هاديا له في احساسه وحكمه . على أن الخواطر الناتجة عن التأثر المباشر للقراءة والمتعة لا يمكن الاكتفاء بتسجيلهم منعزلة ، بل لا بد من اتساقها وإنتظامها في منهج تصير به ذات وحدة ، وهو ما لا بد أن يشف عن اتجاهات عامة تخضع لمعايير موضوعية .

هذا الى أن « أوسكار وايلد » يقر بأن النقد هو الذي يخلق الجو الفكري للعصر ، ويشحذ الذهن لدى الفنانين لا عن طريق الشروح ، ولكن عن طريق نمو غريزة النقد الصادقة (١) وعلى هذا تكون للنقد فائدته التعليمية .

فاذا كان الفن لا يحاكي الطبيعة عند دعاة الفن ، فهو يساير النقد ، ويحاكيه . فليس الفن – اذن – مطلقا من كل القيود، كما أن النقد لا يكون خالصا لذات النقد ، على الرغم من مظاهر هذه الدعوات التي نتجت عن الفلسفة المثالية .

وقبل أن نعلق على نتائج هذه الفلسفة المثالية ، وما انبنى عليها من نقد بشيء من التفصيل ، نتحدث في ايجاز عن الفريق الثاني من فلاسفة الفن، وهم الفلاسفة الذين يعنون بوظيفة الادب الاجتماعية والانسانية .

---

(١) المرجع السابق . ص ١٩٦ .

٢ ـ الفلسفات الواقعية

وهي التي تقابل الفلسفات المثالية . وفي العصور الحديثة اتجهت الفلسفات نحو الواقع ، واتخذت لذلك صورا واشكالا مختلفة . فكانت الفلسفة الاجتماعية او الاشتراكية تعنى باصلاح المجتمع لاسعاد الفرد ، ثم الفلسفة الوضعية او التجريبية ، ثم الفلسفة المادية التي تجعل من الفرد صدى ونتيجة لعوامل مادية ، واخيرا فلسفة الوجوديين .

١ ـ ولفلسفة سان سيمون (١٧٦٠ ـ ١٨٢٥) واتباعه في المجتمع وتنظيمه صلة وثيقة بتوجيه الفن وجهة اجتماعية . وتدور فلسفة هؤلاء حول مصير الانسان في علاقته بأخيه الانسان ثم بالعالم . وهم من اوائل دعاة الاشتراكية بمعناها الحديث في العالم . وهم يرمون في تنظيم المجتمع الى القضاء على الاثرة في الفرد ، بتربية الشعب ، وتعويد الافراد في هذه التربية على التضحية ، تضحية المعتقد المؤمن . وينزل كل فرد في هذا المجتمع على حسب ما تسفر عنه مواهبه . وعلى الحكومة عبء هذه التربية بتوجيه النشاط الاجتماعي بحيث تحل المشاركة محل التنافس ، وبحيث يقضي تعاون الأفراد تعاونا انسانيا على استغلال الانسان للانسان ولا يكون في هذا المجتمع مجال لان يكتفي الفرد بما يملك عن المشاركة في العمل والنشاط الاجتماعي على حسب مواهبه التي تنزله منزلته في مجتمعه . وهؤلاء لا يلغون الملكية . ويعتمدون على العقيدة في تنظيم المجتمع وفي التعود على التضحية .

ومن هؤلاء الفلاسفة جوزيف برودون Joseph Broudhon (١٨٠٩ ـ ١٨٦٥) وعنده أن العدالة ليست خلقا مثاليا يصنعه الانسان لنفسه ، ولكنها وليدة المجتمع ، ومظهرها في الطبيعة هو التعادل بين الاجزاء ، ومظهرها في المجتمع هو التبادل المبني على المساواة بين الناس ، وهي في الفرد مبدأ الفكرة وصورتها ، وهي الغاية من الوجود ومن المعرفة . وفي كتابه : « مبدأ الفن ووجهته الاجتماعية » Du Principe de l'Art et de Gestion Sociale (١٨٦٥) يرى أن الفن يجب ان يخدم هذه المبادىء .

وهؤلاء جميعا يأملون في اقامة المجتمع على مبادىء عملية ، ولكنهم يخالفون فيها الماديين مخالفة تامة ، ولهم الفضل في ... م خطوا بالفلسفة نحو الواقع (١) .

٢ ـ واتجه الفن نحو الواقع كذلك بتأثير الفلسفة الوضعية Positxiome و التجريبية Expérimentale ، على يد أوجست كونت (١٧٩٨ ـ ١٨٥٧)، وجون ستيوارت ميل John Stuart Mill (١٨٠٦ ـ ١٨٧٣) ، وتين Taine (١٨٢٨ ـ ١٨٩٣) ، وموجز قضاياها : أن المعرفة المثمرة هي معرفة الحقائق وحدها ، وأن العلوم التجريبية هي التي تمدنا بالمعارف اليقينية ، وأن الفكر الانساني لا يستطيع أن يعتصم من الخطأ ـ في الفلسفة وفي العلوم ـ الا بعكوفه الدائم على التجربة ، وبتخليه عن كل أفكاره الذاتية السابقة ، وأن الاشياء في ذاتها لا يمكن ادراكها ، لأن الفكر لا يستطيع ادراك شيء منها سوى العلاقات ثم القوانين التي تخضع لها العلاقات (٢) .

ووضح تأثير هذه الفلسفة في الادب والفن . نضرب مثلا لها باتجاه الرسام الفرنسي جوستاف كوربيه (١٨١٩ ـ ١٨٧٧) نحو الواقع في دعوته الى محاكاة الطبيعة في الرسم ، وباتخاذ موضوعات المناظر من واقع حياة الشعب ، ثم بتهوينه من شأن الشعر في المسرحيات : « لأن التحدث بالشعر طريقة تخالف المألوف من حديث الناس ، فهو نزعة أرستقراطية (٣) » ، وبتجلى هذا الاتجاه الواقعي في قول صديقه « كاستانياري » Castagnary فيما يخص الرسم : « على رسام عصرنا أن يحيا حياتنا ، فيما لها من عادات

---

(١) لا مجال هنا للدخول في تفصيلات قد تبعد بنا عن موضوعنا ، انظر :
E. Bréhier, op. cit., II, Chap. XIVe,
W. K. Wimsatt, op. cit. p. 459

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٥٥ ـ ٤٥٦ ، واميل بريبه، المرجع السابق، الفصل الخامس عشر : ثم :
A. Lalande : Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie, article : Positivisme.

(٣) انظر :
E. Gros Kost: Courbet, Souvenirs Intimes, Paris 1880, p. 31 W. K. Wimsatt, op. cit., p. 457.

وافكار خاصة بها ، وعليه ان يسجل مشاعره التي يحصل عليها نتيجة لنظره في أمور مجتمعنا ، فيردها ثانية الينا في صور نعرف فيها ذات أنفسنا وما يحيط بنا ، والا يغيب عن نظره حقيقة أننا نحن مؤلفو الفن وأننا موضوعه : فالفن تعبير عن ذات انفسنا من أجل أنفسنا » (١) .

وكان من نتائج هذه الفلسفة في الأدب أن قام اميل زولا (١٨٤٠ — ١٩٠٢) بدعوته — في مذهبه الطبيعي naturalisme — الى التجربة الادبية في القصة والمسرح ، وأن الكاتب يجب أن يسلك في دراسته الفنية للمجتمع مسلك العالم في معمله ، والطبيب في تجاربه ، على أن تتفق تجاربه — في قصته أو مسرحيته — مع النتائج والنظريات التي انتهى اليها العلماء ، وقد شرح مبادىء مذهبه الطبيعي في الادب في كتابه : « القصة التجريبية(٢) » ويقصد في مذهبه الى تطبيق النظريات العلمية على الحقائق الاجتماعية والانسانية ، ويرمي في واقعيته العلمية الى أن تكون للفن رسالة : هي قيادة الانسانية . وقد سبقه بلزاك (١٧٩٩ — ١٨٥٠ م) الى تأليف قصص واقعية ، وكانت واقعية بلزاك اجتماعية محضة ، لم يتكلف فيها التطبيق للنظريات العلمية في ادبه كما فعل زولا ، فكان اكثر عمقا واخصب اثرا وقد وصف — في واقعيته — المجتمع الفرنسي في عصره ، وولع — كما ولع زولا — بتصوير الشر ، كما هو في الواقع ، وغرضهما كليهما هو الوقوف على هذا الشر للثورة عليه ، وما يترتب على ذلك من تغير نظام المجتمع من وراء هذا التصوير (٣) .

وقد تأثر النقد الادبي كذلك بهذا الاتجاه الفلسفي التجريبي في فلسفة تين Taine ، الذي شرح — في قانونه المشهور — أسباب الاختلاف في النتاج الفني لمختلف الاجناس البشرية ، فأرجعها الى ثلاثة أسباب : الجنس

---

(١) انظر المرجع السابق ، ص ٤٥٧ ، ثم :
Jules Antoine Castagnary: Salons (1857-1870), Paris 1892, p. 187.

(٢) عنوانها : Le Roman Expérimental. ، نشرت لاول مرة في باريس عام ١٨٨٠ ، وفيها يلخص آراءه في مذهبه ، وقد كان يدافع عن هذه الآراء منذ عام ١٨٧٩ ، وقد تأثر زولا تأثرا كبيرا في دعوته بكتاب الطبيب كلود برنار : « مدخل لدراسة الطب التجريبي » :
Introduction à l'étude de la Médicine Expérimentale.
وقد نشر في باريس عام ١٨٦٥ .

(٣) سنتحدث عن قصص بلزاك وأثره في الفصل الثالث من هذا الباب .

والبيئة ، وتأثير الماضي في الحاضر . وكان لهـذا القانـون في حينه تأثـير عظيم في النقد الأدبي في مختلف آداب أوروبا (١) .

وبعد ذلك اتجهت الواقعية في الأدب وجهتين أخريين تحت تأثيـر فلسفتين حديثتين ، كلاهما يلزم الكاتب بالاشتراك في مشكلات المجتمـع الحاضر . وكلاهما يهتم بالمضمون وأثره الاجتماعي في الأدب ، وكلاهمـا يجعل المتعة الفنية في الادب وسيلة لغايات انسانية في تحرير الانسـان وان كان من بين هاتين الفلسفتين اختلاف جوهري كبير في الاسس التـي قاما عليها ، ألا وهما : الفلسفة الواقعية الاشتراكية التي راينا بذورهـا الاولى في فلسفة سان سيمون وبرودون ، ولكنها صارت اشتراكية مادية . ثم الفلسفة الوجودية .

ولا يتسع المجال هنا لسوى عرض المباديء العامة التي تهمنا فيمانحن بصدده .

٣ ـ فالفلسفة الواقعية المادية لها مذهبها الفكري الذي يقوم علـى المسائل الجوهرية الآتية :

(١) الحياة الاجتماعية لها بنية دنيا **infrastructure** ، وهي النتاج المادي . وبنية عليا **suprastructure**— وهي النظم السياسية والثقافية . وهذه البنية العليا ـ بما تشتمل عليه من نظم ثقافية ومذاهب فكرية ـ هـي وليدة الحياة المادية ، أي وليدة البنية الدنيـا في المجتمـع ، اذ ان هـذه البنية هي التي تحدد علاقة الانسان بالطبيعة ، وتخلق المقومات الأساسية للمجتمع . وكل تغيير في قوى الانتاج المادية يحدث تغييرا في العلاقـات الاجتماعية والاقتصادية : « البنية الاقتصادية للمجتمع هـي الاساس الحقيقي الذي يشاد عليه البناء الفقهي والسياسي ، والذي تتناسب معـه كل الصور المحددة للوعي الاجتماعي ... وطريقة النتاج في الحياة الماديـة هي التي تشكل مجموع أنواع النمو في الحياة الاجتماعية والسياسيـة والفكرية » . و « ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم ، بل على العكس من ذلك ، وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم » (٢) .

---

(١) قد شرحنا هذا القانون ونقدناه فـي كتابنـا : الادب المقـارن ، ص ٢٧ ـ ٣٣ ، وانظر كذلك : W. K. Wimsatt, op. cit. p. 456

(٢) انظـر :
K. Marx : Contribution à la Critique de l'Economie Politique, 1859, Préface.
ثم : K. Marx, F. Engels : Sur la Littérature et l'Art, p. 142-149.

(ب) – وتضارب المصالح الاقتصادية والاجتماعية يثير صراع الطبقات ومن شأن هذا الصراع أن يتقدم بتاريخ المجتمع وبالافكار في ثنايا العصور فكل مجتمع يخلق هو بنفسه العوامل الاقتصادية والاجتماعية التي تهيء لظهور طبقة من الطبقات وسيطرتها ، ما بين اقطاعية وبرجوازية وعمالية ولكل طبقة من الطبقات مذهبها الفكري (ايديولوجية) ، وهو مجموع الافكار المتعلقة بالمسائل السياسية والخلقية والفنية والثقافية جملة . والمذهب الفكري هو الذي تستمد منه كل طبقة مبادئها وتكتسب وحدتها ، وهو المضمون الفكري والفني للبنية العليا في المجتمع .

(ج) – والعمل الادبي ينتمي الى البنية العليا في المجتمع ، لانه جزء من المذهب الفكري لكل طبقة من طبقات المجتمع . قد سبق أن قلنا ان هذه البنية العليا – بنظمها ومبادئها المختلفة – من نتاج البنية الدنيا . ولهذا يرى هؤلاء أن الحاسة الفنية ليست من بقايا ذكريات الروح في عالمها الاول قبل أن تهبط الى هذا العالم ، كما يرى ذلك أفلاطون (١) ، وليست هذه الحاسة الفنية كذلك وليدة التقدم الفكري على مر العصور من نظرية الى ما يضادها ، ثم الى نظرية جديدة تركيبية تنتج عن صراعهما كما يرى ذلك هيجل (٢) ، وانما يرى هؤلاء أن أصل الفنون هو في مران الحواس ونموها وتربيتها على مر العصور ، منذ ما قبل التاريخ حتى اليوم ، حتى اصبحت قوى اجتماعية . وكل حاسة من الحواس الانسانية لم تكتسب فضلا على حواس الحيوان من ناحية حيوية محضة ، ولا من ناحية فردية ولكنها ارتقت واصبحت انسانية ، نتيجة للعوامل المادية الاجتماعية : « أصبحت العين انسانية حين اصبح موضوعها موضوعا اجتماعيا مصدره ومصيره الانسان . ومن اجل هذا تختلف حواس الانسان المدني عن حواس الانسان الذي لا يعيش في مجتمع ... فتكون الحواس الخمس نتاج تاريخ العالم كله حتى اليوم (٣) .

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٢١ ، ٢٣ .

(٢) هذا الكتاب ، ص ٣١٣ .

(٣) انظر : K. Marx, F. Engels, op. cit., p. 170-171.

وعلى الرغم من أن العامل الاقتصادي المادي هو العامل الجوهري ــ اذ هو أساس تاثير البنية الدنيا في المجتمع ونظمه ــ فليس هو مع ذلك العامل الوحيد عند أوائل الفلاسفة الماديين . اذ يسلم هؤلاء أن البنية العليا ليست مجرد انعكاس للبنية الدنيا في المجتمع ، وليس دورها سلبيا ، بل أنها ــ بعد أن تتكون نتيجة للبنية الدنيا ــ تصير قوة من القوى الاجتماعية ، لها ــ بدورها ــ تأثيرها المستقل في الحياة الاجتماعية ؛ اما لتدعيم نظام أو لزلزلة القيم فيه .

ومن هنا كانت أهمية الافكار في صراع الطبقات في المجتمع : « واضح أن سلاح النقد لا يمكن أن يعوض عن النقد بالاسلحة ، فالقوة المادية يجب أن تصرعها القوة المادية ؛ ولكن النظرية أيضا تصبح قوة مادية حين تنفذ في الجماهير (١) » .

وعن هذه الفلسفة يتجه النقد الادبي لهولاء الواقعيين الى اتجاهين : اتجاه الشرح والتفسير لتراث الانسانية الادبي في الماضي ، واتجاه التقويم والتوجيه للادب في الحاضر .

١ ــ والاتجاه الأول يقصد فيه الى تفسير الادب بوصفه جزءا من البنية العليا للمذهب الفكري **sudrastructure idéologique**، ولهذا يجب أن يدرس في علاقاته (الديالكتية) بالبنية الدنيا للمذهب الفكري كذلك : **Infrastructure idéologique**

فالادب ــ بوصفه جزءا من المذهب الفكري ــ تعبير عن رؤية الكاتب لما حوله من وجهة نظر تتصل بحقيقة من الحقائق ، وهذه الحقيقة ليست في طبيعتها فردية ، بل اجتماعية ، فطريقة التفكير لطائفة من الناس تفرض نفسها على أفراد تلك الطبقة من الكتاب ، فيشعرون بها ويعبرون عنها في أعمالهم الادبية . ولكل عصر من العصور موضوعاته العامة المتصلة أوثق اتصال بالبنية الاجتماعية . ففي عصور التحلل تكثر موضوعات الهرب من الواقع أو الزهد فيه ، على حين تحرص الطبقات الحاكمة على الموضوعات التي من شأنها تبرير الواقع في الحاضر ؛ وموضوعات النهضة والكفا- تعبر عن أماني الطبقات الصاعدة .

---

(١) نفس المرجع ، ص ١٢٨ .

وتفسير العمل الأدبي ـ على هذا النحو ـ يعنى فيه بالمضمون ، ولا قيمة تذكر فيه لحياة الكاتب ، والقصد الاول منه وضع العمل الادبي مكانه في البيئة الاجتماعية ، مع بيان العوامل الاقتصادية المتحكمة فيه .

على أن ماركس يقرر أن العلاقة بين النتاج المادي والتقدم الفني ليست آلية ، فقد يتأخر وعي الانسان لحاضره ، نتيجة للافكار والتقاليد الموروثة التي تسيطر بعض الوقت حين لم يعد لها مبرر في واقع المجتمع وفي هذا يظهر تأثير الاموات في الاحياء : « تقاليد جميع الاجيال السالفة ذات عبء ثقيل على آذان الاحياء (١) » ومن جهة أخرى يقرر ماركس انه ليس هناك تلازم بين النهضة الفنية ومستوى الحياة الاجتماعي في العصر : « أما فيما يخص الفن فمن المعلوم أن عصورا معينة ليس لازدهار الفن فيها علاقة ما بالنمو العام للمجتمع ، وبالتالي لا علاقة لهذا الازدهار بالاساس المادي ، وباساس البنية في النظام الاجتماعي ، مثلا الاغريق في مقارنتهم بالامم الحديثة ، ثم شكسبير (٢) » . وعلى الرغم من هذا التوكيد من جانب ماركس ، يغالي أكثر من يتبعون منهجه في النقد من الماركسيين وغيرهم في توكيد التلازم الدائم بين الفن والبنية الدنيا في المجتمع ، ويفسرون أدب شكسبير نفسه بعوامل مادية واقتصادية (٣) .

٢ ـ والاتجاه الثاني في تقويم الادب وتوجيهه يقوم في جوهره على أساس موضوعي لا نفسي . فكل عمل ادبي يعد صحيحا مشروعا اذا صور جانبا واقعيا من الفترة التاريخية التي عاش فيها الكاتب ، وتزداد أهمية العمل الادبي بقدر رسوخ أصوله في وعي العصر الذي كتب فيه ، وعلى قدر تصوير الكاتب لهذا الوعي تصويرا فنيا غنيا في واقعيته .

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٨٨ .

(٢) نفس المرجع ١٨٣ .

(٣) لا يعنينا التطويل بذكر هذا النقد هنا ، وانما أردنا ان نسجل استثناء ماركس وخروج النقاد الاشتراكيين المحدثين عليه ممن يتابعونه في جوهر مبادئه ، انظر :
W. K. Wimsatt, op. cit. p. 468-469.
ثم : Austin Warren and René Wellek : Theory of Literature, p. 102-103.

فالعمـل والنتاج يحددان علاقة الانسان بالطبيعة وبالناس . ولكن المجتمع قد يجعل من العمل والنتاج أداة لاستغلال الانسان للانسان واستلابه وفي هذه الحالة يشعر الفرد ـ في وسط فئته او طبقته ـ بانه مظلوم ومن ثم ينشأ مبدأ الشعور باغتراب المرء عن نفسه l'aliénation وهو «الاستلاب» أي فقد الانسان لمقوماته الانسانية . والفرد قد تفرض عليه الاحوال المادية ـ في البنية الدنيا للمجتمع ـ أن يخضع لها خضوعا لا ينال به في شيء من هذا الظلم . ولكن الكاتب هو الذي يستطيع ، في عمله الادبي ، أن يجحد ما في العالم الخارجي ، من ظلم ، فيعبر عنه في فنه ، في حين لا يستطيع القضاء عليه في الخارج ، وفي هذا التعبير يكون الفن تحريرا في دعوة الكاتب . وهذا التحرير ذو صبغة عملية لان الفرد لا يدعو اليه بوصفه فردا ، ولكن باسم الفئة أو الطبقة التي ينتمي اليها ، أي باسم المبادىء الانسانية في موقف جماعة في عصر من العصور . ومن ثم يكتسب التعبير الفني طابعا موضوعيا ، على ماله من صبغة ذاتية في مصدره من كاتب يتوافر له الوعي بالمعاني الانسانية التي يمثلها . وفي هذا يكون الفنان هو الانسان الغني حقا في انسانيته « الذي يتمثل له تحقيق معناه الانساني ضرورة من الضرورات أو حاجة من الحاجات (١) » . وغالبا ما كانت العبقريات الادبية هي تلك التي تعبر عن عالم انتقالي ، عن العصور الفاصلة في التاريخ ، وعن القيم الجديدة المنتظرة في طريقها الى الوجود (٢) .

وعلى هذا النهج يرتبط الادب ـ والفن جملة ـ بالعمل Praxis ويكون النتاج الأدبي عملا من الاعمال . ويظل في خدمة الثورات التي تجدد القيم في المجتمع . ومن هنا كان اعجاب هؤلاء الفلاسفة بالعبقريات الادبية التي كانت ـ قبل عهدهم ـ وفيه لمطالب عصورها الانسانية وطبقاتها الصاعدة في اللحظات التاريخية الفاصلة ، مثل اعجابهم بالكاتب والفيلسوف الفرنسي : ديدرو ، ومثل اعجابهم بجماعة العاصفة والانطلاق Sturm and Drung الالمانية . على الرغم من نقدهم لهؤلاء في نوع

---

(١) انظر :

K. Marx, F. Engels, op. cit. p. 173, 50-52.

(٢) انظر :

J. C. Caroni et Jean-C. Filloux : La Critique Littéraire, p. 96-97.

اتجاههم المثالي : ثم هم يخصون بالاعجاب الشاعر الالماني « جوته » من بين هؤلاء (١) .

ومن الناحية الفنية ينكر هؤلاء الفلاسفة ـ كل الانكار ـ هروب الفنان من الواقع في صور وافكار مجدبة يخلو بها العمل الفني من المضمون الاجتماعي . وفي فلسفتهم ينهار مبدأ « الفن للفن » وما ينبني عليه من قواعد جمالية او فلسفية . وينحصر واجب الكاتب في تصوير عالمه كما هو ، في واقعية تصف هذا العالم ـ بظواهره الاجتماعية واشخاصه وطبقاته مغمورا فيما هو فيه من ظلم أو اباطيل ، حتى يكون العمل الادبي مرآة للحقيقة تثير في القاريء ضرورة تغيير العالم المئوف الى عالم سليم كريم ، على أن يكون مصدر هذه الاثارة العمل الادبي نفسه، دون تدخل من المؤلف اذ أن وسيلة المؤلف اليها هو غوصه في أعماق الحياة نفسها عن خبرة وسعة اطلاع ، وعلى أن تكون قوة التصوير مظهرها العمل الفني نفسه في تصويره الصادق للواقع في حيدة تامة ، اذ ان الطابع الواقعي ـ اذا تخلله شرح أو تفسير من الكاتب ـ فانه يبدو في صورة ذاتية ، وحينئذ لا يكون العمل الادبي مراة للواقع ـ كما تريد هذه الواقعية الاشتراكية ـ ولكنه يكون، اذن تعلة للتعبير عن الاراء الخاصة (٢) . وهذا التصوير المحكم للواقع في حيدة تامة هو اساس اعجابهم بالقصصي الفرنسي بلزاك (٣) .

وفي حدود هذه الواقعية المحايدة ـ أو الموضوعية الاشتراكية ـ يجب ان يتوافر للكاتب من الحرية ما به يعد اعماله الفنية غايات في ذاتها ، لانها

---

(١) انظر لجماعة العاصفة والانطلاق كتابي : الرومانتيكية ، ص ٢٧ ـ ٢٩ ثم :
Auguste Cornu : Essai de Critique Marxist, Paris, 1951
وكذا : p. 94. 97 K. Marx, F. Engels, op. cit. p. 237, 242

(٢) انظر المرجع السابق ، ص ٣١٤ ، ٣٢٣ ، ١٩٨ ـ ١٩٩ ـ وقد سبقهم اميل زولا الى الدعوة الى أن على الكاتب ان يقرر الحقيقة بتصويرها كاملة دون تدخل منه ، وان يترك للقارىء استنتاج مغزاها ، ثم اوجب زولا على الكاتب كذلك ان يعرف علوم عصره حتى تسير تجربته في طريق تتأكد به نتائج ما وصل اليه العلم ، انظر :
E. Zola : Le koman Expérimental, p. 31-33, 39-45.

(٣) انظر : K. Marx, F. Engels op. cit., p. 315-319.

تخدم مثاله الذي يحيا له ، فلا يعدها مجرد وسائل للحياة . فيجب ألا تقتضي الموضوعية فرض شيء على الكاتب أو الفنان ، وذلك كي يستطيع أن يكون صادقا مخلصا أصيلا في فنه : « طبيعي أن على الكاتب أن يكسب من المال ما به يستطيع أن يحيا ويكتب ، ولكن لا يصح – في حالة ما من الحالات – أن يحيا – ويكتب ليكسب المال » .

« حينما غنى (الشاعر الفرنسي) بيرانجيه Béranger قائلا :

انا لا احيا الا كي أنظم اغاني
فاذا انتزعت مني مكاني ، يا سيدي ،
فانني سأنظم أغاني كي أحيا ،

« عبر بهذا الوعيد – في اعتراف ساخر – عن سقوط الشاعر اذا أصبح شعره بالنسبة له وسيلة . الكاتب لا يعد أبدا أعماله وسيلة ، انها غايات في ذاتها ، وما أقل اعتداده بها وسيلة بالنسبة له أو لغيره ، حتى انه ليضحي بوجوده من أجل وجودها ، اذا اقتضى الامر (١) » .

هذا موجز لاراء الواقعيين الاشتراكيين في فلسفتهم في الفن ، وقد سبقهم الى كثير منها زولا في دعوته ، وان كان تطبيقه لها مخالفا بعض المخالفة لدعوتهم . وقد كانت هذه الفلسفة أوضح ما تكون في اراء من قاموا بالدعوة لها أول الامر ، وسرعان ما شابتها الشوائب في التطبيق حين صارت عقيدة تقريرية ، ففقدت مرونتها ، واصبحت اقرب الى الجمود . – ثم ان المادية التاريخية أو الديالكتية – التي عزت كل تأثير في الادب والفن للعوامل الاقتصادية – قد عمم تطبيقها العقيديون من هؤلاء ، فأهملوا من شأن شخصية الكاتب ، وأغفلوا شأن عوامل أخرى كثيرة ، بالرغم من أن ماركس نفسه لم يغفل الاشارة الى هذه العوامل .

على أن جوهر هذه المبادىء لا ضرورة فيه للمادية المحضة التي يجعلونها أساس فلسفتهم في المجتمع والفن ، فيمكن أن يفاد من هذه

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٩٤ – ١٩٥ .

المباديء نفسها ، ولكن باسم القيم الاجتماعية أو الاشتراكية أو الانسانية وقد سبق أن أشرنا الى أن الفلسفة الوضعية مهدت لقيام هذه الاراء . ثم ان هذه الفلسفة بعد ذلك — من ناحية التفسير والشرح للاعمال الادبية — تكاد تدخل تحت العاملين المؤثرين في النتاج العقلي والفني عند الفيلسوف : تين ، وهما عامل البيئة ، وعامل التراث الثقافي أو تأثير الماضي في الحاضر وذلك اذا فسرنا البيئة بطريقة الحياة المادية (١) .

هذا من الناحية النظرية ، أما الناحية التطبيقية ، وناحية التوجيه في رسالة الادب العملية **Praseis** ، فانهم كانوا أعمق وأجدى في نقد فلاسفتهم الاول — على نحو ما بينا — وهؤلاء لم يغفلوا العوامل الاخرى في تطبيقهم وتوجيههم لمبادئهم ، كما يفهم مما أوردناه . فلماذا ، اذن ، يدعونها « مادية عملية (٢) » . وأولى أن تدعى اشتراكية واقعية ، في شرحها لوجهة نظر عملية أو لمذهب فكري (٣) .

على أنه قد أصبح من مباديء النقد العالمي — نتيجة لتلك الفلسفه — الاعتداد بالفكرة ، بوصفها صورة من صور النشاط العالمي ، في الفن

---

(١) انظر : J. P. Sartre : Situations III; p. 160

(٢) matérialisme pratique كما يدعوها ماركس في Thèses sur : Feurbach — انظر المرجع انسابق ، ص ١٨٤ .

(٣) قبل أن يستتب الامر للنقد الماركسي في روسيا ، نشر الكونت تولستوي كتابه : « ما الفن ؟ » عام ١٨٩٨ ، وبعد ذلك بخمس سنين كتب نقده لشكسبير ، وفي نقده كله توجه نحو واقعية اشتراكية ، ولكنه اقام دعائمها على روح الدين المسيحي وعلى اخوة الانسان للانسان . وقد أنكر الجمال في الفن الذي لا يساعد على الخير ، ولا قيمة عنده للمتعة وحدها ، وهجن أدب الاسفاف وأدب الرمزية ، لان ذلك الادب ادب متعة وغموض ، والغموض ، في ذاته غير خلق ، وما اللاخلقية الا نوع من الغموض ، وقد نقد شكسبير في عالمه الاقطاعي ، وفي تكلفه في فنه ، واحترامه للملوك والاقطاعيين ، واهماله الطبقات الكادحة في ادبه . واعتد في نقده اولا وقبل كل شيء بالمضمون الشعبي ، وبقوة الفن العملية في التوجيه الاجتماعي . وكان ذلك ممثلا للثورة وللضمير العالمي . انظر :
Conte Léon Tolstoi ; Qu'est-ce que l'Art, Paris 1903. p. 197; 231, chap. IV, VIII et passim.
ثم : W. K. Wimsatt, op. cit. 462-468
ثم : Boris Meilakh ; Lénine et Les Problèmes de la Littérature Russe ; Paris, 1956, p. 330.

والفلسفة على السواء ، فاكتسبت الفكرة بذلك صبغة عملية ، وعني فيها بالمضمون الاجتماعي، ثم كان الاعتداد بالفكرة كذلك بوصفها «سلوكا موضوعياً تجاه حالة او موقف ، أي ان الموقف يثيرها ، وأنها تتجه راسا الى هذا الموقف لتغير منه » . وبهذا لا يقف دور الادب ـ شأنه في ذلك شأن الفلسفة عند حدود الشرح والتفسير ، وانما يقصد فيه الى تبديل نظام العالم الى ما هو خير (١) .

٤ ـ وفلسفة النقد الأكثر رواجا في الغرب تنتهي في جوهرها الى ما انتهى اليه الواقعيون الاشتراكيون الذين اتينا الآن على موجز لشرح نظرياتهم ، ولكنها مختلفة عنها في اساسها الفلسفي كل الاختلاف . ويمثلها اكمل تمثيل فلسفة الوجوديين على اختلاف مذاهبهم فيما بينهم . ونوجز القول هنا في اسسها العامة كل الايجاز .

يرى الوجوديون أن الواقعيين الاشتراكيين ناقضوا أنفسهم اذ قرروا ان الفكر انعكاس للمادة ، وذلك في قولهم ان البنية العليا في المجتمع وليدة البنية الدنيا فيه (٢) . ووجه التناقض انهم بذلك قرروا ان الذات انعكاس للنشاط المادي والاقتصادي ، فهي « موضوعية » مطلقة ، فكأنهم ألغوا الذات ، وهم بعد ذلك يتوجهون الى الذات نفسها ليطالبوها ـ باسم هذه الموضوعية ـ أن تلغي نفسها ، لتصير موضوعية ، ففي الحالة الاولى كانت الذات انعكاسا ، فصفتها سلبية ، وهي شيء من الاشياء ، في عالم هي فيه محكومة بعوامل مادية . فكيف بعد ذلك يطلبون من نفس الذات ان تصدر حكما على قيم مطلقة نتيجة لاحكام عقلية ، على حين يستلزم صدور هذا الحكم عن الذات استقلالها في نشاطها عن المادة ؟!!.

والقدر المسلم به هو ان للحاجات المادية والاقتصادية تأثيرا في الفكر، ولكنهم تطرفوا في الزعم بأن الفكر مجرد انعكاس ، مقابل تطرف هيجل في مثاليته في استقلال الفكر (٣) .

---

(١) انظر : J. P. Sartre : Situations III, p. 183

(٢) انظر ص ٣٢٣ ـ ٣٢٥ من هذا الكتاب .

(٣) انظر : J. P. Sartre : Situations III, p. 140-145

والحرية الفكرية تستلزم استقلالا عن المادة ، على الرغم من تأثرها بها ، ومدار الامر – عند الوجوديين – على الوعي الفردي ومراجعته الدائبة لمبادئه مراجعة يترتب عليها منح الاشياء قيما خاصة . ونفس مبدأ القيمة يستلزم الاستقلال عن المادة . فالماديون يهبون المادة الحرية على حين الحرية في الفرد ، ويرى الوجوديون ان فلسفة الأدب تستلزم من المرء أن يحرص على قيم يحققها في المستقبل ، ويتجاوزها دائما متى تحققت وهو لا يعي هذه القيم الا اذا كان منغمرا وسط مجتمع هو فيه بين طبقته او فئته مضطهد ، ولكنه في الوقت نفسه قادر على مجاوزة موقفه لتغييره ، بجهوده في أمته أو طبقته أو فئته ، ولا يكون ذلك الا عن وعي بحريته ، على انه لايكون ثائرا حق الثورة الا في جهوده الانسانية المشتركة مع نظرائه من امته او طبقته ، والا كان متمردا . وليس الغرض من الوعي بالحرية مجرد استقلال الفكر دون قصد الى تغيير الموقف ، والا كانت حرية سلبية ذاتية ، على نحو ما يراه الزينونيون من أن المرء ينعم بالحرية في القيد ، يقصدون الحرية الذاتية الباطنية (١) .

اذن فالوجوديون يقصدون الى استقلال الفكر وصدوره عن حرية ايجابية يقصد فيها الى تغيير الموقف عن طريق الوعي بالقيم . ومدار هذا الوعي حرية الفرد ، وهي حرية يقف فيها بنفسه على المواقف التي تتوافر فيها القيم ، فلا يكون خدعة لغيره باسم المباديء التي تنادي بها طبقته أو فئته . فالوعي الفردي ، واشتراك الفرد فيه مع الآخرين ، هما الامران اللذان يكتسب بهما الموقف الانساني كل ماله من قيمة (٢) .

وفي ظل هذه المعاني الانسانية يكون الفرد – بادراكه هو لها – وحدة الاصلاح ، لانه هو وحده المتمتع بالوجود الحقيقي بين الكائنات (٣) . «وكل

---

(١) المرجع السابق ، ص ١٩٥ – ٢٠٠ .

(٢) نفس المرجع ، ص ١٩٧ .

(٣) عند الوجوديين فرق بين كينونة الاشياء ووجود الانسان ، ويرى بعضهم انه لا وجود للاشياء الا بعملية الادراك ، اي بالعملية العقلية التي يربط المدرك فيها بين معرفته وظاهرات هذه الاشياء . والوجود الحق خاص بالانسان . اما الاشياء فوجودها متوقف على وعي الانسان بعلاقاته المتعددة بها ، اي انها بمثابة الامتداد لذاته . انظر :
G. Marcel : Journal Métaphysique, p. 15-18.

ادراك من ادراكاتنا مصحوب بالشعور بأن الانسان في حقيقته ذو طبيعة كاشفة ، اي بها وحدها يتحقق الوجود ، او بعبارة أخرى : الانسان هو الوسيلة التي بها تتبدى الاشياء .... ولكن اذا كنا نحن المكتشفين للعالم فاننا نعرف كذلك اننا لسنا له بخالقين » (١) .

والناتج الادبي عمل حر كريم يتوجه به الكاتب الى القاريء الحرالكريم ليشارك القاريء في خلق ما يريده المؤلف ، خلقا صادرا عن الحرية فيمعناها الانساني (٢) .

والوجوديون – على النقيض من الفلسفة المثالية – يقررون سلطان « الحقيقة المادية الساحق » (٣) على الفكر ، وهم في هذا يتفقون الى حد كبير مع الماركسيين (٤) ، ولكنهم يختلفون عنهم – في الاساس الفلسفي لذلك المبدأ – اختلافا جوهريا .

فالوجوديون ذاتيون ، ومعنى ذلك – عندهم – ان القيمة كلها هي لذات الانسان الموجود . فليس الفرد في تفكيره انعكاسا للمادة ، على الرغم من ان تفكيره مصدره الموجودات، اذ المادة في كلحالاتها محكومة لا حاكمة، ذلك ان الاشياء – بما لها من قوة وبما فيها من مقاومة – تبعث في نفس الانسان ادراكا وشعورا عن طريق سلسلة من الاسباب المستقرة الاكيدة ، وتبعث فيه في نفس الوقت – من وراء السلسلة السببية – صورة حريته .

= وهذه الفكرة قريبة الشبه بما يراه محيي الدين بن العربي من ان المدرك هو الذي يوجد الموجودات بتصوره لها ، انظر محيي الدين بن العربي : ذخائر الاعلاقشرح ترجمانالاشواق، طبعة بيروت ١٣١٢ هـ ، مقدمة .

(١) جان بول سارتر : ما الادب ؟ اول الفصل الثاني ، وقد ترجمناه للعربية . ويرى سارتر ان الاشياء ظاهرات تدرك بالنسبة الى شخص يدركها . ولكنه يحرص – في الموقف نفسه – على ان ينبه الى ان هذه الظاهرات التي بها ندرك الاشياء ، او الاشياء الماثلة لادراكنا في ظاهرات ، لها في ذاتها وجود مستقل عن الادراك ، وهو اساس عملية الادراك ويسميهسارتر : الوجود المتعديحدود الظاهرة، او الوجود المتعاليl'être transcendant
انظر : J. P. Sartre : l'Etre et le Néant, p. 17-27.

(٢) هذا ما يشرحه سارتر في الفصل الثاني من كتابه : ما الادب ؟

(٣) J. P. Sartre : Situation, s III; p. 163.

(٤) نفس المرجع السابق ، نفس الموضع .

واستخدام هذه السلسلة السببية لغاية من الغايات هو من وضع الحرية نفسها . لن يتحقق معنى السببية ، ولا تتحقق علاقة الوسيلة بالغاية . دون وقوف المرء على ان هذه الغاية تحرره من الموقف الحاضر عن طريق موازنة القيم . وهذه الغاية لا وجود لها من قبل في العالم الخارجي وانما هي مشروع انساني في موقف خاص ، هو موقف العامل او الانسان في عمله او ملابساته الخاصة ، وفيه تتوحد الحرية مع مصدرها الخارجي لانها استخدام الوسائل او الاسباب طلبا للغاية . وما الغاية الا الوحدة التركيبية لجميع الوسائل المهيأة لانتاجها (١) . « والحرية لا تبين عن نفسها الا بالعمل ، وهي تؤلف وحدة مع العمل ، وهي اساس العلاقات والتأثرات المتبادلة التي تكون مقومات العمل الذاتية . والحرية لا تكتفي أبدا بنفسها ، ولكنها تبين عن نفسها فيما تنتجه وبما تنتجه ... وتتمثل في القدرة على الالتزام بالعمل الحاضر لبناء مستقبل (٢) . ولا يتحقق المستقبل الا عن فهم الحاضر وطلب تغييره ، وهكذا يتعلم الانسان طريق حريته عن طريق فهمه الاشياء ، ولكنه ابعد ما يكون عن ان يكون شيئا من الاشياء وفي هذا الاساس الفلسفي يخالف الوجوديون الماركسيين ، كما يخالفون الفلاسفة السلوكيين behavionristes الذي يرون سلوك الانسان مجرد انعكاسات للعالم الخارجي (٣) . ذاك موجز للاسس الفلسفية الوجوديةالتي تتصل بالكاتب ورسالته . فليس الكاتب عندهم انسانا منطويا على نفسه في عالم لا قيمة فيه لسوى مصيره الفردي . ولكنه يؤلف وحدة لا تتجزأ مع العالم الذي يعيش فيه . وعمله الادبي ذو هدف في ذلك العالم الذي يحيا فيه ، لانه مرآة لفترة زمنية يبين فيها وعي الكاتب بما يتحقق به

---

(١) انظر :

Kierkegard : Post-Scriptum aux Miettes philosophiques p. 212, **237**.

ثم : J. P. Sartre: La Nausée, Paris, 1942, p. 162-163

ثم : J. P. Sartre : Situations, III, p. 154-155.

ثم : P. S. Faulquié : L. Existentialisme, p. 40-43.

(٢) المرجع السابق ، ص ٢٠٥ – ٢٠٦ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٢٠٦ .

وجود هذا الوعي الوجود الحق المعتد به عندهم ؛ وهذا الوجود لا يتحقق بمجرد الكشف عن الموقف ، ولكن لا بد ـ مع ذلك ـ من التزام الكاتب في صراع يستجيب فيه لما يوجهه عصره اليه من مسائل هي مثار القلق في العصر ، ومبعث الالم والامل فيه فالعمل الادبي الصحيح وعي بعالم محدد المعالم في فترة زمنية تاريخية يكشف عنها وعي الكاتب بما يخلقه ويصوره وهذا الوعي الحي يشترك في مسائل العالم من حوله ، فيصور العالم ليخلقه من جديد ، ومن ثم كانت المسائل الجوهرية التي يعني بها النقد الحديث في الغرب بعامة ـ وعلى الاخص النقد الوجودي ـ هي ثلاث مسائل : تصوير الكاتب لعالمه ، ورسالته فيه ، ثم تقويم هذه الرسالة .

أما تصوير الكاتب لعالمه المحدد بحدوده التاريخية ، فهو مبني على ان الادب ليست وظيفته خلق الجمال أو التأمل فيه ، ولكنه بعد خاص من أبعاد الوعي الانساني . ذاتي اجتماعي معا . فالادب دعوة من الكاتب للاخرين ، من معاصريه في امته ، فيما يخص علاقاتهم بعضهم ببعض وعلاقاتهم بالاشياء وكل عمل أدبي موجه الى جمهور خاص به ، هو دال عليهم ، وفيه وصف لهم ولعالمهم ، ولا يستطاع فهمه حق الفهم في خارج حدوده التاريخية . والكتاب في الوقت نفسه دعوة من الكاتب ، لانه اقتراح واجب من الواجبات على القاريء من حيث هو انسان حر ، وهو نوع من انواع العمل في المجتمع اختاره الكاتب عن حرية ، وهو العمل عن طريق الكشف . فالكاتب يكشف عن حقيقة العالم في موقف معين ، وبخاصة عن حقيقة الناس للناس ، ليحتمل كل منهم التبعة كاملة ازاء الامور التي جلاها الكاتب في عمله ، وهذه الامور مصدرها حاجات العصر الذي يعيشه الكاتب ، وهو فيها مستجيب لحاجات جمهور خاص يهدف الكاتب اليه ، وهو مشارك له في معالجة مسائله . فالكتابة التزام متبادل من الكاتب والقاريء عن حرية واختيار في سبيل فهم الانسانية في حدود مجتمع الكاتب الحاضر لتغيير هذا المجتمع في المستقبل الى ما هو خير . وعلى الناقد ان يكشف في نقده عن مدى نجاح الكاتب في كشفه عن الموقف أو جزء منه ، وعن تصويره للصراع الانساني من وراء عرض الحالات الخاصة في أمته وعصره .

فالعمل الادبي ليس شيئا من الاشياء، ولكنه وعي حي يتوجه به الكاتب

الى جمهور خاص ، غير ان الكاتب قد يقصد الى جمهور مثالي في المستقبل اذا وجد من معاصريه جفوة ، وقد يقصد الى جمهور بعيد من مواطنيه ليصف له — من وراء تصوير الموقف الخاص — مثله الانسانية . ولهذا يقسم « سارتر » الجمهور الذي يتوجه اليه الكاتب الى قسمين جمهور واقعي ، وجمهور امكاني ، وتوجه الكاتب الى أيهما يتحكم في صياغته ومعانيه وتصويره جملة (١) .

واما رسالة الكاتب — في قصده الى تغيير ما يراه معيبا في عالمه الذي يصوره — فيظهر من وراء اختيار الكاتب للموضوعات الانسانية التي يحددها . وعن طريق معالجتها يتكشف نوع ادراك الكاتب لعالمه ، كما يبين ذلك الادراك عن طريقة تصويره لاشخاصه في ذلك العالم الفني ، وعن تعمقه في تصوير جوانب خاصة من انفسهم ، ثم الشعور بالزمن في اللحظة الخاصة التي يتضح فيها وعي الكاتب بعالمه .

ودراسة الكاتب واشخاصه — على هذا النحو — لا تقف عند حد التحليل النفسي العام ، ولا مناقشة المباديء المجردة ، بل لا بد من الوقوف على مقاصد الكاتب العميقة التي يتمثل فيها الجهد الحي للكاتب في سبيل النفوذ الى اعماق الموقف الانساني الخاص به .

وقد ضرب سارتر مثلا لذلك « التحليل النفسي الوجودي » في كتابه عن الشاعر الفرنسي : « بودلير » ، فبين في هذا الكتاب كيف صور هذا الشاعر نفسه ، في تجارب متلاحقة ، بها اعطى حياته وعصره كل ما لها من معنى ، وبها دان نفسه وعصره معا . ولا تقف اهمية الادب او النقد عند الكشف عن جوانب العالم او المجتمع ، بل لا بد — مع ذلك — من بيان نوع التجربة التي عاشها الكاتب واستجاب فيها نوعا من الاستجابة الى حاجات عصره ومجتمعه (٢) .

---

(١) هذه المسائل يتناولها سارتر في كتابه : « ما الادب ؟ » بالتفصيل ، وقد ترجمناه الى العربية ، انظر فصوله الثلاثة الاولى ، وعناوينها على الترتيب : ما الكتابة ؟ لماذا نكتب؟ لمن نكتب ؟ ولا مجال هنا للاطالة أكثر من ذلك .

(٢) انظر كتاب جان بول سارتر السابق الذكر ، الفصل الثاني والثالث ، وكذا =

وأما تقويم رسالة الكاتب بوساطة الناقد : فهي قائمة على أساس التزام الناقد التزاما كالتزام الكاتب نفسه في موقفه الانساني . ويرجع الناقد في ذلك الى ذات نفسه ، ولكن لا مجال في هذه الذاتية للتحكم بل هي تجريبية في حدود معرفة نوع التقدم الذي تتضمنه دعوة الكاتب ونسبته الى ما حققته الانسانية من قبل ، والى ما يمكن بعد ذلك ان تحققه. فالكاتب شاهد على عصره ، فالى اي مدى كانت شهادته صحيحة مشروعة؟ واية غاية تتراءى من وراء هذه الشهادة المتجلية في تصويره ؟ وفي هذا لا تنحصر صحة العمل الادبي في تعبيره عن مذهب فكري لطبقة ما ، بل ان مجال مشروعيته تشمل آمال العصر او البيئة او الانسانية جمعاء من وراء تصوير موقف خاص .

وفي هذا النقد كله لا قيمة للشكل من حيث هو شكل ، اذ ان الاسلوب وسيلة لا غاية ، فلا قيمة لجمال لا مضمون له . فموسيقا العبارات وحسنها لا قيمة لهما الا في علاقتهما بما يعبران عنه ولا فصل في ذلك بين المضمون والشكل ، ومتى لم يتوافر كلاهما للعمل الادبي فهو سيء في اية حالة من احواله .

وليس معنى ذلك ان كل فن مضمونه اجتماعي محض ، فان « سارتر » يستثني الشعر من الالتزام ، كما يستثني فنون الرسم والنحت والموسيقى لان صورها الفنية غير صالحة للالتزام في ذاتها (١) .

والخطر الذي يحذر منه هؤلاء الفلاسفة ـ وعلى راسهم سارتر ـ ان يصير الادب ، في نزعته الاجتماعية هذه ، نوعا من الدعاية ، او ان يفرض

=
J. P. Sartre : Baudelaire, Paris 1947.
وكذا : J. C. Carloni et C. Filloux : La Critique Littéraire, p. 105-107.

ويشرح سارتر التحليل النفسي الوجودي في الفصل الاخير من كتابه الوجود والعدم . وموعدنا في شرح ذلك واثره في الفن في بحث على حدة في الادب الوجودي ، وقد تعرضنا له كذلك في التعليق على ترجمتنا لكتاب سارتر : « ما الادب ؟ » .

(١) انظر جان بول سارتر : ما الادب ؟ الفصل الاول ، وكذا المرجع السابق ، ص ١٠٨ ـ ١٠٩ .

عليه شيء من خارجه ، فيصبح اداة من ادوات مجتمع يسخر فيه لغايات غير انسانية وغير كريمة ، بدلا من ان يكون وسيلة اصلاح منبعها ضمير الكاتب وصدقه واصالته (١) .

٣

نتائج عامة

تلك خلاصة موجزة لاتجاهات الفلسفة الحديثة التي اثرت في الادب والفن ، ووجهت النتاج الادبي والنقد ، وكونت الاسس الجوهرية لعلم الجمال ، ويجمل بنا الآن ان نقف لنعرض اهم نتائجها التي لا ينبغي ان تغيب عن خاطر الناقد في العصر الحديث .

١ — من عرضنا الموجز السابق وضح تأثير الاتجاهات الفلسفيةالمختلفة في الادب والنقد . وفي الحق نجد كل مذهب او اتجاه ادبي — بخاصة في العصور الحديثة — متأثرا دائما بأمرين ، بتيار فكري من التيارات السائدة للعصر ، ويتمثل في نزعة من النزعات الفلسفية ، ثم بالاستجابة الى حاجات المجتمع . او حاجات جمهور خاص ، وكثيرا ما تؤثر هذه الحاجات في التيار الفكري نفسه ، وفي توجيهه . وهذا قاسم عام مشترك بين جميع المذاهب الادبية المعتد بها في الآداب العالمية الحية .

وليس من بين هذه المذاهب ما يفرض نفسه فرضا على العصر ، دون ان تكون اليه حاجة اجتماعية او فكرية يظهر هو صدى لها ، وفي عبارة اوجز في كل مذهب او دعوى — كالفن بعامة — استغلال وافادة للامكانيات الذهنية والاجتماعية المنبثة فعلا في العصر المتوجه به اليه . وهذه الامكانيات تتراءى في العصر كي يجلوها العباقرة من نقاد العصر وكتابه ويخرجوها الى الوجود .

---

(١) المرجع السابق ، الفصل الرابع في مواضع متعددة منه ، ثم خاتمته .

فاذا وضعنا هذه الحقيقة الهامة نصب اعيننا امكننا ان نقف على مدى ما نفيده من دراستنا لهذه المذاهب الفكرية واسسها الفلسفية في مختلف العصور والبلاد ، اننا لا ندرسها لننقلها نقلا ، فهذا ما تأباه طبيعة الاشياء وانما نستوحيها ونصل بهذه الدراسة الى مستوى ما وصل اليه عباقرة دعاتها ؛ ليكون – من وراء ذلك – التوجيه الرشيد أو الخلق الفني الناضج كي يقوم ادبنا – في ظل حاجتنا الفكرية والاجتماعية المحددة المعالم – بما قامت به الآداب العالمية في العصور الحديثة ، على أن نختار من بينها ما تدلنا آثاره على قيمته وجدواه لنا . وهذا ما قام به رؤساء المذاهب الادبية نفسها في كل اللغات والآداب ، ولم يكن لواحد منهم أن يأتي بجديد قبل ان يجني ثمار ما وصل اليه الفكر والفن قبله في الآداب المختلفة ، لتتمخض عبقريته بعد ذلك عن الدعوة الجديدة .

٢ – يفهم مما أوردنا ، في شرح الاتجاهات الفلسفية في هذا الفصل ان أحدث الاتجاهات السائدة في أوربا الان هي اتجاهات النقد المتأثرة بالفلسفة الاجتماعية الاشتراكية والوجودية : وقد سرت من الوجوديين الى غيرهم من كبار كتاب أوربا ، بل انها هي التي تؤثر في جوهر النقد الامريكي الآن (١) ، على ان نلحظ ما قلناه سابقا – في ختام عرضنا لفلسفة الفن عند هؤلاء الفلاسفة – من انهم لا يقصرون كل الفن على المضمون الاجتماعي بل يتركون للشعر مجاله الذاتي الحر ، الذي لا يتقيد فيه بالتزام من نوع ما (٢) .

ثم ان من كتاب الوجوديين من يستفيدون من النزعة السلوكية الفلسفية Behaviourism – لتصوير الفرد في المجتمعات في صورة الفاقد لوعيه الذاتي ، كأنه الاداة المسخرة ، أو كأنه جملة انعكاسات للمجتمع من حوله ، ولكنهم لا يقصدون من وراء ذلك الى اقرار مثل هذه الفلسفة

---

(١) انظر :
J.C. Carloni et Jean-C. Filloux : la Critique Littéraire, chap. IX, W. K. Wimsatt : Literary Criticism, p. 472-473.
ثم هذا الكتاب ، ص ٣١٩ – ٣٢٦ وكذا :

(٢) ص ٣٤٦ – ٣٤٧ من هذاالكتاب

وانما يريدون ـ من وراء ذلك ـ هجاء الافراد الذين لا يحققون وجودهم عن طريق وعيهم الرشيد ، كما انهم يقصدون كذلك الى هجاء المجتمعات التي تجعل من الافراد آلات تفقد الوعي الانساني الرشيد (١) .

وفي الحق يشترك الوجوديون والواقعيون الاشتراكيون في بغضهم معا للمثالية وما يترتب عليها في الادب والحياة ، فهم معا ـ على نقيض المثاليين ـ لا يرون أن العالم يتطور بناء على تطور الافكار ، او ان العالم يقتصر على الافكار . فالموت والبطالة والبؤس والجوع ليست مجرد افكار، أنها حقائق يعيشها الناس ، ولها من الكثافة والشدة والتعدد ما تستعصي به على مجرد التفكير . وهي لذلك لا تتطلب تفكيرا ، وانما تتطلب عملا . والعمل جهد دائب وسهر وعرق . وفي هذه الحدود لاغناء بمعارضة الواقع بالفكرة ، بل لا بد من معارضة الواقع بالعمل . وباسم الجهد والعمل يتطلب الواقعيون والوجوديون معا أن يكون الادب سلاحا اجتماعيا ووسيلة من وسائل العمل . ولكن الوجوديين يرون أن الماديين الغوا ذاتية الفرد ـ وهو وحدة الاصلاح ومدار الوعي ـ كما ألغى المثاليون الواقع فيما له من كثافة وقوة ومقاومة تستعصي على مجرد التفكير . والخطر في الاتجاه الاول أن يصير الفرد آلة مسخرة لا وعي لها ، والخطر في الاتجاه الثاني أن يصير الادب كلاما لا يمس الواقع الا مسا خفيفا كما تمر النسائم على صفحات الورود ، فلا ينال من الواقع ولا يسهم في المجتمع واصلاحه بشيء . ويرى الوجوديون ، لذلك ، أن « الواقع اقصى ما يكون ، ومقاومة الواقع أشد ما تكون ، انما يتحققان اذا اعتدنا بأن الانسان ليس انسانا الا بموقفه الخاص الذي يتحدد به معناه الانساني في عصره ، وأنه لذلك يجب أن يسلك سبيل التلمذة للواقع ، وهي سبيل وعرة المسلك ، وذلك ليحدد معنى ذات نفسه ، ويحقق هذا المعنى في علاقته بذلك الواقع (٢) » . ولهذا

---

(١) سنعرض للنواحي الفنية في القصة والمسرحية التي تأثرت بهذه النزعة ومغزاها في الفصلين الثالث والرابع من هذا الباب .

(٢) انظر :

J. P. Sartre : Situations, III, p. 212, 210-212.

ويعترف سارتر في نفس الموضع ان هذا ما أخذ صراحة من شروح ماركس وفلسفته بخاصة .

فهب الفن لعبا أو ترفا كما عرفنا سابقا من كلام « كانت » ، أو هبه مرة للجمال الخالد ، وللحقيقة ، أو أنه يستهدف الخلق والتربية والسمو بمشاعر الفرد كما رأينا في آراء أفلاطون وأرسطو ومن تابعهما ؟ فلن يخلو الفن – على اية حال – من طابع اجتماعي خاص ، يمتاز به عصر نتاجه ،وما تحف به من اعتبارات حية ، خاصة بالمجتمع الذي وجه اليه . فاذا كان الفن لعبا . فهو لعب منظم ، واللعب المنظم له أهدافه الاجتماعية ولو عن طريق الاستلزام والتبع ، كي يؤدي رسالته في عصره . والشاعر قد يحس في وحدته بالوحشة حتى من نفسه حين يظل لا رفقة له ، ولكنه حين ينتج لا يشعر في عمله الفني بأنه وحيد (١) . وطالما تواصى الرومانتيكيون باعتزال الناس فيما سموه « البرج العاجي » ، وعندهم أن القطيعة المعنوية تفصل دائما بين الدهماء وكل نفس سامية . وقد سمت نفوسهم بما حملت من رسالة الادب ، ولا يتم لهم القيام بهذه الرسالة الا في العزلة . وها هو ذا « ألفريد دي فيني » يشبه عمله الادبي بزجاجة ، ثم يقول : لنلق بالزجاجة الى البحر ، الى بحر الدهماء ، محتومة بطابع الخلوات المقدسة » ، اذ ان « الفنان يعتزل الناس ، ولا ينتظر عونا الا من قوة العقيدة التي يحترق بنارها (٢) » .

ولكن الرومانتيكيون لا يتحدثون عن انفسهم كذلك بوصفهم من الناس، بل بوصفهم فوق الناس . ولهذا دلالته الاجتماعية على سخطهم على الدهماء ، وعلى أملهم في التوجه الى اجيال يخاطبونها في احلامهم ، او يودعونها اعمالهم في المستقبل الانساني القريب (٤) .

ولا شك أن للعبقرية حقوقها . فالفرد هو الذي يبدأ في الافادة من الامكانيات المتفرقة من حوله ، وفي القيام بما تتطلبه من حاجة فنية في أطوارها الاجتماعية ، ولكنه لا يقوم بذلك بوصفه فردا مستقلا عن الآخرين،

---

(١) انظر : Johu Lair, op. ci., p. 165.

(٢) انظر : A. de Vigny : la Bouteille à la Mer, V., 20-21, 180-181.

(٣) هذا مظهر ثوري للرومانتيكية ، شرحناه وبينا دلالته المختلفة في كتابنا : « الرومانتيكية » ، انظر خاصة الباب الثاني ، والفصل الاول من الباب الثالث .

كان أدبهم هو أدب المواقف (١) .

٣ ــ وفي ظل الفلسفات السابقة نسوق بعض الاعتبارات الخاصة بالادب في علاقته بالحياة الاجتماعية : فالواقعيون كلهم ، والوجوديون ، يقرون الصلة بين الادب وغايات المجتمع ، لا على أساس الخلق السائد ، اذ قد يكون هذا الخلق في بعض مظاهره مواضعات ومزاعم لا اساس لها ، بل على أساس المقاييس الانسانية ، وحرية الانسان ، وحاجات المجتمع في فترة خاصة من تاريخه .

وعلى الرغم من أن دعاة « الفن للفن » ودعاة « النقد التأثري » أو « الانطباعي » يعنون بالجمال وخلق الجمال ، أي يهتمون بالشكل أكثر من المضمون، فهم لا يقصدون التكلم لذات الكلام، كما انهم يعترفون بأن الكاتب لا يكتب لنفسه . وقد رأينا ما تتضمنه فلسفة «كانت» و «كروتشيه» ــ ومن تأثر بهما من الشعراء والنقاد ــ من تقرير للصلة بين الجمال وتأثيره ، أو بين الخلق الفني وقيمته (٢) . وفي دعوة بعض هؤلاء تقرير للغاية من خلق التجربة الجمالية تقرب من دعوة الواقعيين أو تتفق معها (٣) .

فاذا لم يعن هؤلاء بتوكيد غاية يلتزم بها الكاتب تكون مدار العمل الفني ، فليس معنى ذلك انهم قطعوا الصلة بين العمل الفني والحياة . فكل عمل أدبي له تفسير حيوي في صورة من الصور ، يربط ما بين النتاج الادبي والمجتمع على نحو ما ، على أن الواقعيين الاشتراكيين قد حاولوا في ضوء فلسفتهم ــ تفسير النتاج الأدبي لمختلف العصور قبلهم ، في ضوء هذه الصلات الاجتماعية المختلفة ، وسبق أن اشرنا الى اتجاههم العام في هذا التفسير . وفي الحق لا سبيل الى قطع الصلة بين الفن ــ في اية صورة من صوره ــ وبين الحياة الانسانية عامة (٤) .

---

(١) تحديد هذا الادب والنقد في تفصيل هو موضوع كتاب سارتر : « ما الادب ؟ » وسبق ان ترجمناه وعلقنا عليه .

(٢) انظر هذا الكتاب ، صفحات ٣٠٠ ــ ٣٠٩ ، ٣١٤ ــ ٣٢٤ .

(٣) اظهر ما يكون ذلك في نقد بودلير ، ص ٣٠٨ ، ٣١١ من هذا الكتاب .

(٤) ص ٣٣٤ ــ ٣٤٠ من هذا الكتاب .

بل بوصفه منهم ، سوى أنه يمتاز عنهم بأنه اشد شعورا بحاجة المجتمع . وأكثر قدرة على الاستجابة الى هذا الشعور . والحقائق الاجتماعية تحلق دائما فوق الجوانب الفردية ، وفي نفس كل فرد تتلاقى الناحيتان ، ويتبادلان التأثير والتأثر ، بحيث يكون من الجحود للصواب انكار احداهما مبالغة في شأن الاخرى . وفي كل مرحلة فاصلة في التاريخ ، يظهر عبقري يوجه هذا الطور الجديد ، أو ينادي بدعوة أصيلة ، ولكن حين يمعن الباحث في النظر ، يدرك أن كل شيء ليس جديدا في تلك الدعوة ، وأنها تركيز لمحاولات متفرقة من قبله ومن حوله .

٤ ـ على أن للادب ـ بعد ذلك ـ صلات اجتماعية مختلفة الصور باختلاف العصور ، وباختلاف الطبقات وجهود الافراد في كل طبقة :

(١) فقد يكون الأدب صورة لحياة كاتبه ، أو صورة لحياة المجتمع من حوله ، اذا هدف الكاتب الى تقوية دعائم الحياة ، ونقل الواقع الى عالم الفن ، نقلا يتجلى فيه استقرار الاوضاع القائمة وازدواج صورة الحياة ويغلب ذلك في حياة الكتاب الوادعين ، الذين ينعمون بحياة مستقرة ، وفي عصر هادىء نسبيا ليست فيه زلزلة في القيم ، وغالبا ما يظهر ذلك في ممثلي الطبقة المسيطرة على زمام الامور . واوضح مثل له هو الادب الكلاسيكي بعامة .

(٢) وقد يهدف الكتاب الى « المثالية » و « الهرب » من الواقع في عالم احلامهم . وتصوير ما يأملونه لا ما يرونه. والادب الرومانتيكي صورة لهذا الاتجاه وأثر العصر فيه واضح ، اذ لم يستطع الكتاب أن يقروا الحقائق من حولهم ، ولا أن يواجهوها عملا فأرادوا محوها عن طريق الخيال ، وعن طريق الدعوة الى عالم خير (١) .

وقد يكون صدق العاطفة والخضوع لسلطان الحب هروبا من ضروب العنف التي تسود العصر ، كما تجلي ذلك في أدب الفروسية في العصور الوسطى ، وهي عصور القسوة والشدة ، وكما كان ذلك طابع العصر

---

(١) في كتابنا : « الرومانتيكية » ، توضيح لذلك في مواضع متفرقة منه

الجاهلي ، في تلك الحياة القاسية الصعبة الاحتمال (١) . وهذا أثر من آثار المجتمع أيضا ، لان المرء يفيء من هذه الشدة الى ظلال الدعة والحب .

وفي عصور الترف « البرجوازية » قامت دعوة الفن للفن ، وهي نوع من الهرب من تبعات الحاضر ، فتجاهل الادباء لذلك العهد ـ في أدبهم ـ مطالب عصرهم . وهدفوا الى خلق ادب هو صورة للترف في ذاته ، وكانوا لا يحفلون بالغايات الاجتماعية والخلقية ، بمعنى ان ادبهم كان غير خلقي في طابعه ، ولكنه لم يكن يضاد الخلق ، بل كان ادب « تنصل » مما تزخر به مجتمعاتهم من تبعات ، اذ ان دعوة اهل الفن للفن تروج ـ عادة ـ في العصور التي تتناقض فيها غايات مجتمعاتهم ، فهي دعوة تحمل في ذاتها ـ مع معنى « التنصل » ـ معنى سخط الكتاب على مجتمعهم ، وهذا السخط في ذاته ذو دلالة اجتماعية ، به يدين الكتاب عصورهم ، كما انهم يدينون أنفسهم بموقفهم موقف المتنصلين (٢) .

(٣) وقد يقصد الكاتب الى الدلالة على قيم جديدة ، يتطلع جمهوره اليها . وكبار الكتاب في مختلف الآداب يؤدون واجبهم الانساني في هذا الطريق . وكثيرا ما يكون ذلك في عصور الانتقال ، وفي فترات الثورات ، حين تصبح دعوات الكتاب صنوفا من الاعمال ، وادب الالتزام ، أو الادب الحديث جملة ، هو مشاركة من الكتاب في تنظيم المجتمع واصلاح نظم الانسانية .

(٤) وفي هذا الادب قد يقصد الكاتب الى « تطهير » الآخرين من رواسبهم النفسية الضارة ، أو تطهير الكاتب نفسه من هذه الرواسب ـ اذا كان في المجتمع ما يدفع الى ذلك التطهير ـ أو تقويم الافكار واصلاحها . وفي هذا النتاج الادبي كله يتوقى المرء الوقوع في الشرور التي تتهدده من حوله . ولكي يؤدي الادب رسالته في هذه الناحية ، قد يكون غير خلقي وذلك بأن يصور الشر ، وانتصاره ، وقوته : « حتى نتوقى انتصار الشر واقعيا ، بانتصاره رمزيا ، وحتى يفيدنا تصوره عن طريق الخيال في تجنبه في الحياة الواقعية » .

---

(١) انظر هذا الكتاب ، صفحات ١٩٠ ـ ١٩٣ والمراجع المبينة بها .
(٢) انظر :
Austin Warren and René René Wellek: Theory of Literature, p. 97.

وتلك هي الصلات المختلفة بين الادب والحياة الاجتماعية ،وفيهما ـ على اختلافها ـ طموح الكاتب الى اصغاء المجتمع الى قوله . وهذا وحده معنى اجتماعي خطير ، عدا ما لها من معان أخرى اجتماعية ، وهي غالبا خلقية في نتيجتها وان لم تكن خلقية دائما في مظهرها .

وقد يضل المؤرخ اذا حاول أن يستنتج من الادب والفنون عادات شعب ليست معروفة من طريق اخر ، اذ ان الادب والفن ليسا دائما وصفا لما هو واقع ، بل قد يكونان تطلعا الى ما لم يقع ، وحلما بما لا وجود له، ومقاومة لما هو سائد . وكذلك الحال في استنتاج خلق الانسان من ادبه ، اذ ان الادب ليس هو الانسان في صورته الواقعية دائما ، بل قد يكون صورة لاحلامه وآماله ، وتطلعا الى ما حرمه في حاضره، او تنفيسا عما يئس منه، وفي هذا كله يتجلى تأثير المجتمع فيه (١) .

(٥) وبالاعتبارات الاجتماعية السابقة تتأثر القيم الجمالية للادب ذاته . ففي بعض الآداب ترمز الخرافات والاساطير الى حقائق اجتماعية تؤثر في الفن ، كشياطين الشعراء رمزا للالهام في الادب العربي ، وكالاساطير اليونانية التي طالما كانت مادة للمسرحيات والملاحم (٢) . وكذلك تتأثر الاجناس الادبية في حياتها وموتها بحالة المجتمع . فالمدنية الحاضرة ، وتقدم العقل البشري ، والنظم الديمقراطية ، لن تسمح جميعها بـرواج الملاحم الادبية في العصر الحاضر ، حتى ان محاولة ايجادها حاليا شبيهة بمحاولة بعث ميت من الموتى ، أو نقل نبات الى غير بيئته التي يستطيع أن

---

(١) انظر لذلك :

F. Baldensperger : la Littérature, Création, Succès, Durée, liv. III, chap. 1, 2, 3.

وكذا :

Ch. Lalo : l'Expression de la vie dans l'Art, Paris 1933, chap. VI.

وكذا : Ch. Lala : l'Art et la Morale, p. 167-173.

ثم : Ch. Lalo : Nations d'Esthétique, p. 70-85.

(٢) انظر امثلة كثيرة في الفصل الثاني من الباب الاول من هذا الكتاب .

يحيا فيها . ووجود خصائص الملاحم في عمل ادبي معاصر يعد مرضا فنيا يجب استئصاله ، على حين كانت عملا فنيا عاديا من قبل ، في عصور الشعوب الفطرية ، وهي عصور لم تكن الشعوب قد بلغت فيها درجة النضج من الناحية الفكرية . وبتأثير هذا التقدم بدأت الأجناس الادبية الموضوعية ، من قصص ومسرحيات ، تظهر في أدبنا العربي ، لشعورنا بالحاجة اليها في مجتمعنا ، بعد أن توثقت الصلة بين أدبنا والاداب الغربية . ولهذا التأثر نظير في ظهور اعتبارات فنية او اختفائها على أثر نهضة فكرية ، أو في دعوة من دعاوى المذاهب الادبية التي هي بدورها استجابة لحالات المجتمع الفنية .

وحسبنا أن نذكر اختفاء الجوقة « الكورس » في المسرحيات منذ عصر النهضة بعد أن ارتفعت اذواق الجمهور فنيا ، وأدرك ادراكا أتم وحدة المسرحيات العضوية ، ثم ظهور الوحدة العضوية في القصيدة العربية الحديثة ، وقد دعا اليها بعض الادباء والنقاد ، بعد أن رأوا أن بناء القصيدة القديم لم يعد ملائما لروح العصر ، ولا يتفق وأصالة الكاتب ، وقريب من هذا ما يمكن ان يعلل به ظهور « الميلودراما » في أوائل العصر الرومانتيكي ثم ظهور الدراما الرومانتيكية وهي مزيج من الماساة والملهاة . والنتاج الفني مصدره فردي ، ولكن ناحيته الاجتماعية ظاهرة في التأثر باستجابة لحاجات المجتمع واقعيا او امكانيا. ولا نقصد ـ أبدا ـ الى ان نقول انه دائما وصف لما هو كائن . بل قد يكون تعبيرا عما يراد تحقيقه في مستقبل قريب أو بعيد ، والادب ـ في جوهره ـ محاكاة للحياة : والحياة حقيقة اجتماعية في أقوى مظاهرها ، حتى حين يحاكي فيها المرء الطبيعة ، أو يبدو كأنه يتحدث عن حقائق ذاتية ، أو عن حقائق تبدو في صورة سخط ونكران لما يدور حوله في مجتمعه ، كما يظهر في مثالية الرومانتيكيين كما قلنا ، وكما يتجلى في ادب أهل الفن للفن ، حين يبلغ التضاد بين الكتاب ومجتمعاتهم درجة توئس الكتاب من حاضرهم (١) .

---

(١) Ch. Lalo : l'Expression de la Vie dans l'Art, p. 90-91, 23.

وكذا :

René Wellek and Austin Warren: Theory of Literature, chap. IX.

ثم انظر كتابنا : الرومانتيكية ، ص ١٧٠ ـ ١٧٤ .

ولا شك ـ بعد ذلك ـ أن الجمال الفني يراعى فيه الجمهور الاجتماعي اذ لا يقصد فيه الى محاكاة الصور الطبيعية وكفى ، ثم انه لا يقتصر فيه على تصوير ما هو جميل طبيعة . وهذا هو مجال تأثير الجمهور في القيم الفنية ، اعتدادا بمعنى الجمال والقبح في معايير الجمهور الخاصة . فهناك فرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني .

(٦) فالجمال الطبيعي ـ كما يقول كانت ـ « هو الشيء الذي تتوافر له صفة الجمال » ، اما الجمال الفني فهو « التقديم الجميل للشيء » (١) ، سواء كان هذا الشيء نفسه جميلا ام لا ، فقد يكون التقديم جميلا لشيء قبيح طبيعة ، يعد جمالا فنيا لجمال الصور الشعرية ، أو لجمال المشاعر التي يضيفها الشاعر على الشيء القبيح، فوصف «بودلير» للجيفة في ديوانه : « زهور الشر » يعد من عيون الادب الفرنسي ،وكذلك وصف فكتور هوجو : « الخنزير المحتضر » (٢) . ويلتحق بذلك وصف ابن الرومي لمغنية قبيحة الصوت (٣) . ولجمال المعاني الانسانية في تصوير الشر ، حسن ذلك التصوير من الواقعيين في عرضهم الفني للشر ، رغبة في القضاء عليه (٤) .

وقد يكون تصوير المراة الجميلة في الادب او في الفن قبيحا ، اذا لم يحكم هذا التصوير من الناحية الفنية .

والى هذا الفرق بين الجمال الفني والطبيعي اشار ارسطو حين لحظ حب الانسان لرؤية الاشياء مصورة محكمة التصوير ، حتى لو كانت هذه الاشياء في الطبيعة مما يؤذي منظرها ، كصور الحيوانات الخسيسة والجيف (٥) .

---

(١) راجع في تعريف كانت هذا المرجع :
Ch. Lalo : Nations d'Esthétique, p. 8.

(٢) انظر كتابنا : الرومانتيكية ، ص ١٥٠ ـ ١٥١ وهامشها ، ونظير ذلك وصف الشاعر الفارسي عبد الرحمن الجامي للكلب المحتضر ، انظر ترجمتنا قصة ليلى والمجنون او الحب الصوفي لعبد الرحمن الجامي ، ص ١٥٦ ، الفصل الثاني والاربعين .

(٣) انظر : شرح ديوان ابن الرومي لكامل الكيلاني ، طبعة القاهرة ١٩٢٤ ، ص ١١ .

(٤) هذا الكتاب ، ص ٨١ وهامشها ، وسنتحدث بتفصيل عن ذلك في الفصل الثالث من هذا الباب .

(٥) هذا الكتاب ، ص ٤٨ .

وهذا الجمال الفني يرجع الى الذات ، ولكنه ــ ولا شك ــ يرجع كذلك لما في طبيعة العمل الفني نفسه مما يدفع الى الاعجاب او النفور . فمهما كان فيه من معنىذاتي فهو متعلقبحقائق موضوعيةكذلك. ولا يتصور أن يعجب عاقل بعمل ما ، ثم لا يكون لاعجابه صلة بالعمل الذي يعجب به، وبما فيه من معان تدفع الى هذا الاعجاب . فهناك نوعان من الاعجاب اولهما ما يبعث عليه الشيء الجميل في الطبيعة ، وثانيهما ما يوحي بهاالينا تقديم شيء ما تقديما فنيا محكما ، على حسب قواعد الفن في الادبوغيره من الفنون ، وعلى حسابات ما يطلب في كل جنس ادبي ، ولكل نوع من هذين النوعين من الاعجاب قيمته الخاصة ، وكثيرا ما يحدث الخلط بينهما ، وهذا الخلط سيىء الأثر في فهم الفن والادب بخاصة ، وفي فهم علاقتهما كليهما بالطبيعة ، ثم في فهم العوامل الاجتماعية وتأثيرها في القيم الفنية في مختلف الاجيال .

فعامة الناس يحبون أن يروا في الادب نفس الاشياء والاشخاصالتي يحبونها في الطبيعة : فالى جانب جودة الاسلوب واحكام التأليف في قصة او مسرحية مثلا ، يحبون أن يروا تصوير ابطال وطنيين ، او نماذج نبيلة، أو شخصيات انسانية النزعة ، ولا يريدون ان يلتقوا في القصص والمسرحيات بشخصيات بغيضة مهما احكم تصويرها . ومهما اجاد الكتابفي عرضها .

وسبق ان ذكرنا ان أرسطو يشترط النبل في شخصيات المأساة، ولا يجيز عرض الشخصيات الشريرة الا اذا كانت ثانوية في المسرحية ، على أن يكون تصويرها ذا أثر في اظهار النبل في خلق الابطال في المأساة (١) . وفي مثل هؤلاء الابطال يتلاقى الجمال الطبيعي والجمال الفني ، ولكن ليس هذا الالتقاء الا عرضا ويمكن أن يقال ، بصفة عامة ، ان المدارس الكلاسيكية في الادب والفنون تبحث عن هذاالتلاقي بينالجمالالطبيعي والفني، وواضح تأثرهم بأرسطو . ففي المأساة ــ مثلا ــ يفضل امثال سوفوكليس وفرجيل وكورني وراسين ، تصوير الشخصيات الجديرة بالاعجاب لو انها صودفت في الحياة العامة .

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٧٠ ــ ٧٥ .

وذلك على عكس المذاهب الرومانتيكية والواقعية والوجودية وغيرها من المذاهب التي أعقبت الكلاسيكية ، اذ هي تتحاشى تلاقي الجمال الطبيعي والجمال الفني وترى ان هذا التلاقي يضعف من قوة الفن . فولع الرومانتيكيون بتصوير شرور المجتمع وضحاياه (١) من حولهم ، وقصد الواقعيون – في مذاهبهم كلها – الى تصوير جوانب الواقع مهما كان بغيضا . والى هذا الجانب يرجع ولوعهم بتصوير الشر ، لا اغراءا به ، ولكن لمعرفة وضع الانسان الحق في الكون ، لان تصوير الموقف الحق الصادق يترك اثره الحميد في الوعي عند الجمهور الناضج الوعي .

والادراك والوعي الصادق بالموقف كلاهما سبب هام من اسباب التحكيم في المواقف وتغييره ، وقد يكون في التصوير الفني الجميل التجربة المضادة للخلق مغزى خلقي ، على نحو ما يدعو اليه زولا في ادبه الطبيعي ، اذ يرى ان الواقعيين – بهذا المعنى – يهدفون الى « مثالية » ينتجها أدبهم ، ويقول : « كلنا مثاليون » ، اي نهدف الى مثال . ولكن طريقتنا اليه تجريبية على حين يسلك اليه الرومانتيكيون سبل الفرض والخيال (٢) .

اذن قد يكون مضمون الجمال الفني غير خلقي **amoral** . ولكنه في الوقت ذاته غير مضاد للخلق **immoral** . وذلك مثل ادب أصحاب دعوة الفن للفن كما سبق ان اشرنا . وقد يكون مضادا للخلق **immoral** ، ولكن يقصد الى غاية خلقية فيه ، وذلك في الادب الذي يعرض الشر لتطهير المجتمع منه . وفي هذا كله يفرق بين الجمال الفني والجمال الطبيعي ، كما سبق ، كما يفرق فيه بين القيم الجمالية فحسب ، والقيم غير الجمالية **anesthétique** التي تضيف جديدا على القيم الجمالية ، ولكنها في ذاتها محايدة ، لا توصف بجمال ولا قبح . وذلك مثل الاعتبارات الاجتماعية التي تتصل بالتصوير الفني لما في المجتمع من خيرين وشريرين ، كما يفرق بين هذه القيم وبين الموضوعات المضادة للجمال ، وهي القبيحة فنيا **inesthétique** – وهذه لا موضع لها في الفن ، ولا قيمة لها اطلاقا .

ومن المذاهب ما يولي قيمة كبرى القيم غير الجمالية **anesthétique** في حكمه على العمل الفني ، والادبي بخاصة ، وهذه المذاهب تنظر الى الجمال

---

(١) انظر كتابنا : الرومانتيكية ، ص ١٠٤ – ١٠٥ .

(٢) انظر : E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 35-41.

الفني بوصفه وسيلة . وعلى راس هؤلاء افلاطون وارسطو والكلاسيكيون . ثم اكثر المذاهب الادبية الحديثة كالسرياليين ، والواقعيين الاشتراكيين ، والوجوديين . على اختلاف نظراتهم فيما بينهم ، ومن هؤلاء مدرسة « علم الجمال العام » الألمانية ،وعلى راسها دسوار Dessoir ويوتتز Utitz وهم يرون في دعوة «الفن للفن » جناية على الفن نفسه ، اذ ان هذه الدعوة لا تظهر الا في الفترات التي يكون الفن فيها مهددا بالموت . على ان ادب اصحاب الفن للفن لا يخلو من دلالات اجتماعية هامة سبق ان اشرنا اليها (١) .

ودعاة الفن للفن لا يقيمون وزنا لغير القيم الجمالية ، فالجمال الفني وحده اساس المتعة الفنية . ولا قبح في الفن الا لنقص وحدته ، وانفصام اجزائه بعضها عن بعض ، بحيث لا تسري الحياة في جميع أجزاء العمل الفني . فاذا اعترض بأن الانسان قد يجد في العمل الفني الذي يستكمل كل شروط الكمال متعة اقوى مما يجدها في العمل الكامل من الناحية الفنية، فان الاجابة على ذلك هي ان السبب في الشعور القوي بالمتعة ـ في تلك الحالة ـ هو الخلط بين القيم الجمالية المحضة والقيم غير الجمالية (٢) . anesthétique التي قد تزيد في جمال الفن ، ولكنها غريبة عن الفن ، ولا ينبغي ان يكون لها وزن في الحكم على العمل الفني . وهذا الخلط تبدو فيه متعة العمل الادبي الناقص فنيا اقوى من متعة عمل أدبي كامل فنيا (٣) .

على أن دعاة الفن للفن لا ينكرون قيمة الجمال الفني في تحرير الانسان

---

(١) هذا الفصل ، ص ٣٥٠ .

(٢) وهي القيم المحايدة التي هي غريبة عن الجمال ولكنها غير مضادة له ، وذلك كالقيم الاجتماعية التي تجتذب اليها هواتها ، كأن ينجذب العمال او رجال الدين الى الحقائق التي تهمهم في مسرحية او قصة مثلا ، وكالقيم الذاتية الخاصة بمن يقرأ ، كأن يسر عامل في مشاهدته لمسرحية بالراحة الجسدية من عناء اليوم ، الى جانب المشاهد الممتعة فنيا على المسرح ، وفي هذا كله خلط بين المتعة الفنية ، ومتعة الاشياء الغريبة عن الفن ، ولكنها تزيد من قيمته في نظر القارىء مثلا، وهذه الاشياء مغايرة لما هو مضاد للفن inesthétique وهذا نتيجة تفريق كانت بين الجمال والمنفعة ، كما سبق ، ص ٣٠١ ـ ٣٠٣ من هذا الكتاب .

(٣) انظر راي نقاد العرب في هذا الاعتراض وتعليقنا عليه ، ص ٢٦٧ ـ ٢٦٨ من هذا الكتاب .

من بعض المشاعر والعواطف ، وذلك بتعبيره عنها تعبيرا موضوعيا . وفي هذا معنى من معاني «التطهير» (١) الادبي اذ يسمو الانسان عليها بعد تعبيره عنها، وفي هذا التحرير و « التطهير » يتمثل نشاط الفكر الادبي عند الكتاب ، ولهذا التطهير قيمة اجتماعية لا ينكرها هؤلاء . ثم ان العمل الفني المعتد به مداره الصدق وللصدق تأثير كبير بوصفه الدعامة للتجربة الادبية عند جميع المذاهب على سواء . ووصف التجربة وصفا فنيا صادقا له تأثير اجتماعي خطير يقرب فيه دعاة الفن للفن من دعاة الالتزام في جميع صوره (٢) .

على اننا ـ في ختام هذا الفصل ـ نحذر من اتخاذ المضمون والشكل معيارا للتحليل الادبي ، اذ كثيرا ما يستخدم هذا التقسيم لتحليل العمل الادبي الى شطرين تحليلا تحكميا . لاننا اذا امعنا النظر وجدنا بعض عناصر تشكل داخلة في المضمون ، مثلا اذا سلمنا أن الاحداث في القصة تندرج فيما يطلق عليه المضمون ، فان ترتيبها على نحو خاص جزء جوهري مما يطلق عليه الشكل ، اذ بهذا الترتيب وحده تكتسب طابعها الفني (٣) . ثم ان طرق التعبير اللغوي التي قد نعتد بها في مفهوم الشكل تنقسم في الحقيقة الى نوعين ، فمنها ما هو جمالي محض ، يرجع الى الايقاع في الالفاظ أو الجمل ومظهر ذلك الاوزان المحددة في الشعر ، أو موسيقا التعبيرات في النثر بعامة ، والنثر الفني بخاصة ، واكثر اعتبارات هذا النوع راجعة الى الشكل ، اي الصورة الادبية من حيث هي صورة ، ولكنها لا قيمة لها الا في تآزرها من حيث هي أصوات وموسيقا في مضمون الصورة فنيا ، فهي ترجع، الحقيقة الى ضرورة من ضرورات اثارة الافكار والاشخاص المقصودة في النص الأدبي ، مثلا . لنأخذ طريقة تكوين الجمال بحيث تؤثر في المعنى ،

---

(١) انظر ما قلناه من قبل في نظرية التطهير عند ارسطو ، ص ٧٨ ـ ٨٢ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٢٨٨ ـ ٢٩٠ من هذا الكتاب وكذا : Croce : La poésie : p. 8-11
وكروتشيه يرى ان التعبير الشعري الفنائي في نفسه يجعل العاطفة الذاتية موضوعية وعالمية ، وهذا هو اساس قوته التطهيرية ، وراجع كذلك :

Ch. Lalo : Notions d'Esthét. p. 4-6.

وراجع كذلك كلام بودلير في اثر وصف التجربة الصادقة في الفن ، ص ٣٠٩ ـ ٣١٠ من هذا الكتاب .

(٣) وانظر كذلك :

R. Welleck and Aus. Warren : Theory of Literature, p. 139-141.

وفي تكوين الصورة الادبية ، فلا شك ان لاختيار الالفاظ وموقعها والتصرف فيها في كل جملة بالزيادة والنقصان اثرا كبيرا في هذه الصورة (١) . فهي مما يمس المضمون ويؤثر في ادراكه . ومثلها كل ما يؤثر في ادراك الفكرة من ناحية صب المعاني في قوالب الالفاظ على طريقة موحية ، مثل ترتيب الجمل ومسايرة هذا الترتيب للحقائق المعبر عنها ، ونظيره في القصة ترتيب الاحداث كما مر (٢) .

واحتراسا من هذا اللبس في التحليل الادبي ، وتجنبا للتحكم في تقسيم العمل الادبي ، نرى العدول عن اتخاذ المضمون والشكل اساسا للتحليل الادبي . وارجح ــ لذلك ــ ان يبحث في هذا التحليل عن « مقومات العمل الادبي » على ان يلحظ ان تكون هذه المقومات قسمين : ففي القسم الاول ينظر الى النتاج الادبي بوصفه كلا ومجموعا ذا وحدة . وفي القسم الثاني يدرس هذا النتاج في جزئياته ، وطرائق تعبيراته اللغوية ، بما يعين على فهمه في تفاصيله بعد دراسته في مجموعه .

وفي ذلك التحليل لا غنى عن النظريات الجمالية العامة السابقة ،بحيث يفيد الناقد منها في مرونة واصالة ، على حسب ما امامه من النصوص ، وما يعطيها قيمتها الخاصة بها من ملابسات عصره ، كما انه لا غنى للناقد كذلك عن النظريات الجمالية الخاصة بكل جنس ادبي على حدة ، من شعر او قصة او مسرحية، وهي الاجناس الادبية الكبرى التي علينا أن نعالجها، وان نوضح فلسفات الجمال الخاصة بها ، وكيف نفيد منها في توجيه أدبنا العربي حتى نتوسع في طابعه العالمي من حيث الكمال الفني ، وحتى يؤدي رسالته القومية والانسانية عن طريق ذلك الكمال .

---

(١) انظر امثلة كثيرة لهذا اوردناها من عبد القاهر في اللفظ والمعنى ، ص ٢٨٣ – ٢٨٩ .

(٢) انظر : E. Souriau op. cit., p. 122-125

الفصل الثاني

الشعر

- ١ -

نشأته ـ الالهام والصنعة ـ تطور مفهومه

١ ـ قد ارتبطت نشأة الشعر بمرحلة من مراحل نمو اللغة لدى الانسان، حين اصبحت اللغة ذات طابع جمالي ، بعد ان كانت نفعية مباشرة .

ففي المرحلة البدائية الاولى ، نشأت اللغة اداة للصلة بين الفرد وغيره في سبيل نفع مباشر ، فكانت وسيلة من وسائل العمل ، بل كانت هي نفسها نوعا من العمل ، شأن الانسان البدائي في ذلك شان الطفل في اول عهده بالدلالة الصوتية ، كلاهما ينطق باصوات ليفهمها عدد ضئيل ممن يحيطون به ، كي يحصل على ما يحتاج او يتغلب على صعوبة تعترضه .

واذا سايرنا هذه الفروض العلمية ـ التي تمخض عنها البحث في المجتمعات البدائية الحاضرة ، والتي تستنتج كذلك من بحوث علم « الأنثرو برلوجيا » لدراسة الانسان الاول ـ كان من المؤكد ان اللغة استخدمت كذلك ـ وعلى نحو اوسع قليلا من لغة الطفل ـ في المجتمعات الانسانية الاولى . حين كان يدهم هذه المجتمعات خطر ، او يتعاونون في سبيل نفع ، ومن اجل ذلك نضرب مثلا تدعمه هذه البحوث : لو تصورنا قدماء المصريين امام خطر الفيضانات الاولى يتعاونون في بناء مرتفعات تقام عليها القرى فانه لا بد انهم كانوا يطلقون اصواتا لها مفهومها لدى كل جماعة في بقعة من البقاع التي يغمرها وادي النيل . فكان يفهم من هذه الاصوات تارة مجيء الفيضان وظهور دلائله الحسية ، وتارة الاستصراخ لدرء الخطر ، مع ما يصحب ذلك عادة من انفعالات لا تتجاوز صلاتها المشاهد المرئية راي العين ، ويمكن ان يكون الانسان ، في عهوده هذه ، قد ترنم باصوات لا يفهمها سواه

لغاية جمالية ، أو تحلى بأنواع من الزينة مدفوعا في ذلك بحاجة غير عملية ، ولكنه ـ في هذه المرحلة ـ لم يتكلم قط بكلام لغوي ذي دلالة على غاية غير عينية وعملية ، فلم يكن للكلام آنذاك صبغة فنية ، بل كانت له علاقاته المباشرة بالمدلول (١)

ثم اتسعت اللغة ـ بعد قرون طويلة يستحيل تحديدها ـ حتى دلت على الصورة ، أي استحضار الشيء الغائب المحس بلفظ يدل عليه في حين غياب الشيء ذاته . ثم أصبحت هذه الصورة ـ بعد ذلك ـ غير مرتبطة بذلك الشيء الحسي فحسب . بل بما يتصل به كذلك اتصالا مباشرا تصويريا ايضا ، كارتباطها بمدلولات الخيال الميتافيزيقي الذي هو وليد الخيالات الاسطورية . فكلمة « شجرة » مثلا ، تدل على الشجرة الخاصة المعينة المعلومة للعدد المحدود من أهل تلك اللغة ، كما تدل على الطائر الذي يألفها ، وعلى روح الشجرة ، أو على حدث خاص وقع لمن كانوا حول الشجرة . وفي هذه المرحلة كانت المدلولات التجريدية تبدو حسية ومتحدة تمام الاتحاد مع مدلول الشجرة العيني .

وهذا ما نعنيه بالدلالة الحدسية للكلمات في تلك المرحلة . وقد بقيت آثارها في الاساطير ، فمثلا كلمة : النيل ، كانت علما على هذا النهر الحسي ، ولها دلالاتها المشعة التصويرية على الفيضان ، وعلى الري ، ثم هي بعد ذلك تدل على اله معبود يسترضى ليستديم فيضانه ..

وكان استحضار الاشياء الغائبة بالكلمات مثيرا للاعجاب والدهشة لدى

---

(١) مثلا في حالة تعاون الجماعات البدائية على صيد حيوان لاتقاء خطره او التغذي به ، كانوا ينطقون في حالة الصيد بالفاظ يفهم منها قرب الحيوان ، او الذعر منه ، او الفرح باقتناصه .. ولا سبيل الى تفصيل طويل متصل بعلم anthropologie ولا يتصل بما نحن بسبيله ، انظر :

G. Rêêsz : Origine et Préhistoire du Langage, traduit par I. Homburger, Paris, 1950, chap. 0V.

C. K. Ogden and I. A. Richards : The Meaning of Meaning, London 1949, p. 309-316.

الانسان الاول ، وبخاصة اقتران هذه الالفاظ بدلالات قوية متعددة ، لها اشعاعاتها الباهرة (١) .

وكانت عصور الاساطير الاولى هي عصور الشعر بما دلت عليه الالفاظ من دلالات حسية ، ثم اسطورية ميتافيزيقية، تتخذ فيها المدلولات التجريدية صورة شكلية في الذهن وتندرج تحت الدلالة الحدسية . في معنى الحدس الجمالي ، اذ كان التجريد المحض صعبا على الانسان في هذه المرحلة ، ويقابل ذلك أن الالفاظ كانت جد غنية باشعاعاتها وصورها المتعددة ذات السلطان على سلوك الانسان وفكره .

وقد فقد الانسان فيما بعد ذلك ــ وبخاصة في العصور الحديثة ــ قوة هذه الاشعاعات الفطرية للالفاظ اللغوية ، عن طريق التجريد وعمليات التجريد (٢) . فكان الشعر لغة العصور الاولى الميتافيزيقية ، اذ ان الالفاظ نفسها كانت حافلة بالاساطير التي هيأت استخدامها فنيا لقيادة الجماعات، بترتيبها ترتيبا جماليا بفضل المتفوقين على سواهم من افراد تلك المجتمعات ، وهم الشعراء ، اذ ان روح الشعر هي التصوير ، وبناء الصور (٣) . فكان الشعر وليد الاساطير وقوة اشعاع اللغة الاسطورية ، على أن هذه الاساطير لم يكن يراها الاقدمون على انها اوهام او خرافات ؛ بل حقائق حدسية راوها بعين خيالهم (٤) .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣١٩ ــ ٣٢٦ ــ وهذا مبدأ الاعتقاد في القوة السحرية للكلمات بالرقيا ، ونظيره ــ فيما بعد هذه المراحل ــ استثارة المدلولات بالكلمات المكتوبة ، مما كان سبب الاعتقاد في السحر بالتمائم .

(٢) نقرب الى الذهن هذه المرحلة بالفاظ لم تمح دلالتها التصويرية تماما من لغتنا الحاضرة ، مثلا : « صعر خده » للدلالة على غرور التكبر .

(٣) سيتضح هذا المعنى اكثر من ذلك حين نبين مفهوم الشعر الغنائي الحديث ، ثم حين نتحدث في الصورة ومفهومها في هذا الفصل .

(٤) هذا ما يشرحه الناقد الفيلسوف الايطالي : فيكو Vico في الباب الثاني من كتابه : العلم الجديد : La scienza Nuova

وانظر كذلك :

J. Suberville : Thécrie de l'Art., p. 221-222.

ولم تبلغ القوة التصويرية للغة الشعر ما بلغت في تلك العهود « ولم يبلغ سلطانها على النفوس ما بلغ لتلك العصور . ونعتقد ان الاستاذ العقاد قصد الى هذا المعنى العميق في قصيدته (من ديوان : وحي الاربعين) اذ يقول فيها :

كان في الارض قبل عشرين الفا من سني الارض، شاعر عبقري
كان ، لا شك عندي فيه ولاريب ، وان شك جاحد وغبي
نظم الشعر في الحسان ، وحيا قبلة الشمس وهو داع شجي
ليت لي من قصيده بيت شعر في ثنايا البلاد يرويه حي
ليت لي من قصيده بيت شعر صح أم لم يصح منه الروي

ولا ريب ان الشعر بهذا المعنى قد سبق النثر الادبي الذي يلحظ فيه الواقع ، ويلجأ فيه الى التجريد وقوة الالفاظ من حيث مدلولاتها اللغوية المألوفة .

فالشعر لدى الامم التي عرفت آدابها منذ طفولتها ـ سابق على النثر الادبي . ذلك ان نزعة الانسان الخيالية اسبق وجودا في تاريخه ، وايسر منالا لديه من مراعاته لواقع في تصويره وحكاياته وتفكيره جملة . وهذا واضح في تاريخ النتاج الفني والفكري كله : فالرسم بدا خياليا اسطوريا قبل أن يكون تاريخيا ثم واقعيا . والملحمة ـ في صورتها الاسطورية ـ اسبق وجودا من التاريخ ومن المسرحية والقصة الواقعية . وكان التاريخ ذا صبغة ملحمية في بدء امره . وتتضح النزعة الخيالية في رسوم الفطريين من الشعوب ، وفي رسوم الاطفال ، اذ يرسم هؤلاء ما في خيالهم ايسر مما يرسمون ما هو أمامهم ، ولذا كان الخيال في عصور الانسانية الأولى هو عماد قوى الانسان الفنائية والتعليمية (١) .

فكان الشعر لغة الكهان الاول ، ولغة الفلاسفة والمشرعين الاول، وهم معلمو الانسانية في قديم عصورها ، وكانت للشعر صبغته الميتافيزيقية

---

(١) من اقدم من تحدث في تطور الفن والادب والاجناس الادبية على هذا النحو الباحث والكاتب الفرنسي : برونيتيير ، انظر كتابه :

F. Brunetiere : l'Evolution des Genres dans la Littérature, 1892; p. 2-9

وانظر كذلك :

Ch. Lalo : Notions d'Esthétique, p. 43-45.

التي تربطه بعالم غيبي أسطوري . وفي اليونان كان الشعر يوقع على نغمات العود ، كما ارتبطت المسرحيات عندهم بأناشيد الجوقة ، فكان الشعراء يهدون قومهم بالخيال والعاطفة الى الحكمة ، في طريق محلى بزهور الكلمات والنغمات .

٢ ــ وظل الشعر في القديم ذا صلة وثيقة بالالهام الالهي ؛ وكان رمز هذا الالهام ما تبين عنه صلة الشاعر بآلهة الفنون muses فيما تحكيه أساطير اليونان (١) .

ونظيره ما شهر عن العرب في عهدها الاسطوري ، من ان لكل شاعر شيطانا يقول الشعر على لسانه ، فمن ذلك قول الراجز :

اني وان كنت صغير السن	وكان في العين نبو مني
فان شيطاني أمير الجن	يذهب بي، في الشعر، كل فن

بل جعلوا الشياطين قبائل ، كقبائل العرب ، ومن ذلك ان شيطان حسان بن ثابت كان من بني الشيصبان ، كما يقول حسان :

اذا ترعرع فينا الغلام	فما ان يقال له من هوه ؟
اذا لم يسد قبل شق الازار	فذلك فينا الذي لا هوه
ولي صاحب من بني الشيصبان	فطورا أقول وطورا هوه (٢)

وقد ذهب خيال العرب بعيدا في هذا التصوير ، وليس له معنى سوى الرمز ــ اسطوريا ــ الى اعتماد الشعراء على الالهام ، ولهذا كانت الشياطين لكبار شعراء العرب دون صغارهم .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٩٣ ــ وقد سجل الشاعر اللاتيني : « هوراس » هذا المعنى في بيتين ، وهذه ترجمتهما :

« ان الشاعر صديق الآلهة قد هذب بغنائه الانسان المتوحش الذي كان ملطخا بدماء المذابح البشرية ، حين كان يتغذى بثمر أشجار البلوط » (هوراس : فن الشعر ، بيتي ٣٩١ ــ ٣٩٢) ، وفيهما النص على اعتقاد الاقدمين في صلة الشعر بالالهام الالهي ــ ثم في صلة الشعر عند اليونان بالموسيقى والانشاد ، انظر صفحات ٤٤ ــ ٤٥ ، ٥٨ من هذا الكتاب .

(٢) الجاحظ : الحيوان ، ج ٦ ، ص ٢٢١ ــ ابو العلاء المعرى : رسالة الغفران شرح الاستاذ كامل كيلاني ، ص ٤٧٨ ــ ٤٧٩ .

ونعتقد أنه لم يكن يقصد – في بادىء الامر – بالشيطان سوى الروح الملهمة ، فكان الشيطان هو الجني ، أي الروح المستترة ، وهو مصدر العبقرية ، نسبة الى عبقر وهو واد يسكنه الجن ، ومعلوم ان من العرب من كانوا يعبدون الجن ، ويجعلونهم شركاء الله ، بيدهم الضر والنفع ، والخير والشر ، والجن في هذا المعنى مرادفة للشياطين خيرة أم شريرة ، ثم اكتسبت كلمة الشياطين معنى أرواح الشر بعد ذلك، وبخاصة بعد استقرار الاسلام (١) . فكانت الشياطين – او الجن – رمزا لدى شعراء العرب الى اعتدادهم بالالهام .

وخير من أشاد بالالهام ، وبوساطة الشاعر الالهية ، هو أفلاطون وقد رأينا موقفه من الشعر والشعراء ، فهو من جهة يذكر وساطتهم الالهية عن طريق الالهام ، وهو من جهة أخرى يهاجمهم من نواحي تصويرهم مظاهر الاشياء ، واثارتهم العاطفة اثارة قد تكون غير مأمونة العاقبة ، ونزعتهم غير العلمية ، ثم يهاجمهم لان منهم من يسيئون في الافادة من موهبتهم فيخضعون فيها لطغيان الجماهير أو طغيان الحكام المستبدين ، ولكنه يعود فيقر فائدة الشعر الذي يمجد الآلهة والابطال وفضلاء الناس، ويرجع الشعر ذا الطابع الغنائي المصحوب بالموسيقى ، لجدواه في تربية الشعب (٢) .

---

(١) كان العرب في الجاهلية يعبدون الجن ، انظر في القرآن الكريم سورة الانعام ، آية ١٠٠ : « وجعلوا لله شركاء من الجن» ، وسورة سبأ ، آية ٤١ : « بل كانوا يعبدون الجن أكثرهم بهم مؤمنون » ، وسورة يس ٦٠ : « الم اعهد اليكم يا بني آدم ألا تعبدوا الشيطان ؟ » فكلمة الجن والشيطان كانت للارواح المعبودة الخيرة ، ثم غلبت بعد ذلك على ارواح الشر . وكان حسان بن ثابت يذكر أن له صاحبا من الجن يلهمه الشعر ، فهو روح خير ، اذ يقول له الرسول : « روح القدس معك » ، فكان صاحبه من الجن رمزا اسطوريا لالهامه الخير . ويكاد يصرح بهذا الراي في تطور معنى الجن والشيطان – من ارواح خيرة الى شريرة – ابو العلا المعري في رسالة الغفران ، الطبعة السابقة ،ص ٤٧٦ – ٤٧٧ .

ونظير كلمة الجن او الشيطان في العربية كلمة دمون demon (daimon) في اليونانية واللاتينية واللغات التي اخذت عنهما ، فكانت في العصر الوثني تطلق على الارواح التي لها نوع من التصرف في مصائر الناس ، فكانت مرادفة للكلمة Génie في الفرنسية المأخوذة بدورها عن الكلمة اللاتينية genius وبقي لها معنى الروح الخيرة احيانا في الفرنسية والانجليزية ، وفي هذا المعنى القديم كان لسقراط « دمون » يلهمه ما يقول . ثم غلبت الكلمة على روح الشر في العصر المسيحي . وصارت مرادفة للشيطان في معناه المعروف عندنا الآن .

(٢) انظر هذا الكتاب صفحات ٢٠ وما يليها ثم ص ٢٩٥–٢٩٦ .

ولا قيمة للشعر ـ عند أفلاطون ـ الا اذا كان صادرا عن عاطفة مشبوبة والهام يعتري الشاعر فيه ما يشبه النشوة الصوفية ، أو نشوة النبوة ، أو وجد الحب ، فلا تكفي الصنعة وحدها لخلق الشعر ، اذ ان شعر المرء البارد العاطفة يظل دائما لا اشراق فيه اذا قرن بشعر الملهم ، على ان هذا الالهام لا ثمرة له الا اذا صادف روحا خيرة ساذجة طاهرة ، تمجد بأناشيدها الفضائل ، فتربى عليها الاجيال (١)

واتفق مع أفلاطون تلميذه ارسطو في النظرة الى رسالة الشعر الاجتماعية التربوية وفي الاعتداد بالمحاكاة في الشعر ، ولكن ارسطو خالف استاذه في شرحه المحاكاة ، وبيان اهميتها الفنية ، وما يتبع الاثارة فيها من تطهير محمود العاقبة ، ولذا سما ارسطو بمكانة الشعر ، وجعله أعظم فلسفة في التاريخ (٢) .

ثم ان ارسطو لا يعتد بجانب الالهام الغيبي في نقده ، كما فعل أفلاطون ، بل اتجه شرحه للشعر وجهة تجريبية ، بتحديد معالم الشعر ، والبحث عن القوانين الفنية فيه واثرها ، كما رأينا في الفصل الذي عقدناه للشعر عند أرسطو . فكان أرسطو وأفلاطون ممثلين لاتجاهين عامَّين في نقد الشعر ظلا مجال جدال حتى العصر الحديث : هما الاعتداد بالالهام والطبع في نتاج الشاعر ، او الاعتداد بالعمل والصنعة .

وقديما أثر أفلاطون بفلسفته في هذه الناحية في النقد الروماني ، فردد أقواله شيشرون وهوراس وأوفيد ، وروج لها كذلك كتاب عصر النهضة وشعراؤها ، فكان الشاعر ذا رسالة مقدسة ونفس الهية سامية وعبقرية مشرقة بالقبس الالهي ، وقد هبط الى الارض ليهيئها لعصر امثل ، وهو رجل المثالية ، يعيش مع الناس وهو غريب عنهم ، ويضيء المستقبل بمشعله كالانبياء . ولا شك في ان هؤلاء حوروا آراء أفلاطون في الشعر ، واعتمدوا على شطر منها ، وهو الخاص بالالهام ، كما سبق ان شرحنا في آراء افلاطون (٣) .

---

(١) راجع ص ٢١ ـ ٢٢ من هذا الكتاب .

(٢) انظر الفصل الثاني من الباب الاول من هذا الكتاب .

(٣) انظر هذا الكتاب ، ص ٢٤ وما يليها ، وقارنه بهجوم أفلاطون على الشعراء ، ص ٢٩ ـ ٣١، ٣٥ .

ولكن كتاب عصر النهضة اضافوا الى هذه الهبة الالهية ضرورة العمل والجهد وكان لا بد لديهم من اجتماع الطبيعة والفن (١) . وقد غابت فكرة الصنعة والجهد في العصر الكلاسيكي ، اذ كانت فلسفة أرسطو هي السائدة لدى الكلاسيكيين (٢) حتى اذا جاء الرومانتيكيون أحيوا آراء أفلاطون من جديد ، فأصبح الالهام واللاشعور منابع الشعر الصادق ، ولم يكن ذلك الا اعتدادا من الرومانتيكيين بالشخصية ، وترجيحا لحقوق القلب على حقوق العقل ، انتصارا للفردية التي كانوا يقدسونها (٣) .

ومن كتاب العصور الحديثة من لا يزالون ينادون بجوانب مستترة في الشعر لا تفسرها سوى الموهبة ، او العبقرية ، وكلاهما مما يعجز الانسان عن شرحه ، فهما من أمور السماء . والشاعر مهيأ ــ فطرة ــ لصياغة الشعر ، وهو معد لذلك اعدادا غيبيا . وهو يعبر عن الجمال معتمدا على الالهام واللاشعور بقدر اعتماده على الفكر والمثابرة (٤) .

ولكن من الشعراء النقاد مَنْ يقللون من قدر الالهام ، فيرى ادجار آلان بو ، أن كبرياء الشعراء هو الباعث لهم على عدم اعترافهم بما يعانون في صنعة الشعر ، فهم لا يصفون ذلك الجهد ، ليتركوا الآخرين يفهمون انهم ينظمون عفو الخاطر في نوع من النشوة ومن الجنون الفني (٥) .

وقد تأثر به الشاعر الفرنسي « بودلير » فدعا الى عدم الاستسلام للانفعال الوجداني كما دعا الى مقاومة ما يخطر في البال لاول وهلة ، مما يسمونه الهاما ، وبسببه يتعرض الشاعر الى خطر الخضوع للصور التقليدية ، ونقل وجود الحلية البلاغية التي هي الصق بالنظم منها بالشعر

---

(١) انظر : Chamard: Hist.. de la Pléiade, vol., IV, p. 147.

(٢) انظر : R. Bray : la Formation de la Doctrine Classique, Part II, Ch. 2.

(٣) انظر كتابنا : الرومانتيكية ، ص ٥ وما يليها ، ثم الفصل الاول من الباب الثاني منه .

(٤) من بين هؤلاء كثير من دعاة الشعر الخالص ، ولنا الى آرائهم عودة في آخر هذا الفصل ، انظر : H. Brémond : la Poésie Pure. VIII, IX.

(٥) انظر : E. A. Poe : Trois Manifestes, trad. par R. Lalou, p. 57-58.

الأصيل . ويرى « بودلير » أن على الشاعر أن يجمع بين الاحساس والذوق النقدي ، وأن يخضع الشعر بدلا من أن يخضع له بحيث يتوافر للشاعر في شعره العلم والوعي والصبر وصدق العزم على مراوضة المعاني وصياغتها (١) .

ويرى رأيهما كذلك الشاعر الانجليزي المعاصر « سبندر » ، اذ يرى أن كل شيء في الشعر جهد ، وقد يستمر الجهد في النظم يوما او اسابيع او سنين ، حتى يبدو أن الشعر في هذه المدة كانه قد كتب من تلقاء نفسه . وليس للالهام معنى سوى انبثاق الفكرة الاولى مما تثيرها من قرائن تستغلها قريحة الشاعر ، ثم يأتي بعد ذلك عمل الشاعر الذي يصبغها بصبغتها الكاملة في الشعر (٢) .

أما كروتشيه فهو يشرح معنى النشوة الالهية او الجنون الالهي بأنه ليس سوى تفسير لما قد يستغرق فيه الشاعر من فكرة تستولي على لبه ، وقد قضت طبيعة الاشياء أنه اذا تمت تغيرات كبيرة واعمال عظيمة في مجرى الحياة العادلة الهادئة ، فانه يتبعها ما يشبه البراكين من حركات واحداث ثورية قاسية بالغة القسوة احيانا . وكذلك الانسان حين تستولي عليه فكرة . او يستغرق في رسالة او حلم فني ، فقد يعتريه اختلال في توازن قواه . ولهذا يقال :لا عبقرية كبيرة بدون جنون ، دون تلازم – مع ذلك – بين هذه القضية والقضية المضادة لها : وهي أن المجانين عباقرة(٣) . ويستلزم الاستغراق في الفكرة – على نحو ما سبق – حب المرء لابرازها والجهد في اخراجها . وبهذا تكتسب « العبقرية » معنى « القدرة الفنية » وفيها – اذن – معنى عملي يصدر عن الشخصية والعمل ابتغاء الغاية . مما لا يصح اغفاله . أما « الجنون المقدس » و « الجنون الالهي » المرادفان « للالهام » مما توصف به العبقرية ، فكلها غريبة عن الادب ، ولا جدوى منها له في شيء . ولكن الذي ليس غريبا عن الادب هو الالهام بالمعنى

---

(١) انظر : A. Gide : Anthologie de la Poésie Française, préface, p. IX-X.

(٢) انظر : Stephen Spender : The Making of a Poem, London 1955, p. 52-55.

ويقول نابليون : « الالهام هو الحل التلقائي لمسألة أطال المرء التفكير فيها » ، انظر H. Brémond, op. cit., p 56.

(٣) انظر : B. Croce : la Poésie., p. 32-33.

الآخر ، وهو حب الفكرة والهيام بها ، والمثابرة الجادة طلبا لما هو جدير ان يقال ، وحب العاطفة التي هي عاطفتنا . ويتطلب الالهام بهذا المعنى حتميًا فنية ، وذاتية ، « واصالة ادبية » (١) . وهذه خلاصة ما احتفظ به العصر من فلسفة افلاطون في الالهام الغيبي والجنون الالهي .

على أن قضية الالهام في الشعر قد اتخذت شكلا آخر ذا طابع علمي في النقد الحديث ، منذ اكتشف علماء النفس عالم اللاشعور ، وبخاصة منذ سيجموند فرويد (١٨٥٦ ــ ١٩٣٩) ، الذي كان بحق رائد التحليل النفسي العلمي وقد نشر كتابه : « عالم الاحلام » عام ١٩٠٠ ، وفي هذا يقرر أن الحلم ترجمة للرغبات المكبوتة في عالم الشعور .

فكل رغبة من هذه الرغبات المكبوتة لا تضيع ، بل ترسب في عالم اللاشعور ، ولكنها لا ترسب الا لتطفو في الحلم ، لتتحقق في شكل من الاشكال قد يبدو ساذجا بسيطا في حلم الجوعان بالخبز ، وحلم الاطفال بالحصول على اللعب التي يريدونها ، ولكنه يبدو عميقا معقدا حين يترجم عن رغبات الكبار المكبوتة ، فينقلها الى شكل آخر ومكان آخر . وللاحلام ــ في هذه الحالة الاخيرة ــ لغتها المجازية المعقدة التي من خواصها النقل الزماني والمكاني ونقل القيم التي كانت للرغبة الاصيلة ، وبعبارة اوجز : الحلم ترجمة للرغبة في صورة من الصور لا ضرر فيها ، للتنفيس عن رغبة مكبوتة في عالم الشعور . فلعالم الاحلام ــ عند فرويد ــ صلة بالعالم الطبيعي وبالعالم الخلقي .

وللاحلام كذلك ــ عن طريق اللاشعور ــ صلة بحالات مرضى الاعصاب وبأحلام اليقظة التي يسجلها الشاعر في فنه ، فالفن ــ كالحلم ــ تحقيق وهمي للرغبات ، وهو تعبير عن امل مكبوت في الشعور انتقل ــ بسبب الكبت ، او بسبب الرقابة المفروضة في عالم الشعور ــ الى اللاشعور ، وفي الصور الادبية تظهر خصائص صور الاحلام من نقل القيم ، والخلط المكاني والزماني .

---

(١) نفس المرجع ، ص ٣٥ .

وعلى الرغم من أن فرويد يرى أن الشاعر والفنان ــ بعامة ــ يشبه كلاهما الحالم والمريض عصبيا في استمدادهم جميعا من اللاشعور . فان الشاعر أو الفنان يتميزان عنده ــ مع ذلك ــ بأصالة في نتاجهما . فكلاهما قادر على أن يرتقي بمستوى احلامه اليومية لتصير انسانية . وبعبارة اخرى « يتسامى » الشاعر بالأحلام الدنيا في حقيقتها الحسية ، فتفقد طابعها الفردي المحض ، وتصبح ممتعة للآخرين . والشاعر يعرف كذلك كيف يحور هذه الأحلام حتى ان مصادرها المحرمة في عالم الشعور بسببالكبت تصبح خبيئة لا يستطاع الكشف عنها في يسر ، ثم عنده القدرة على صبغتها بالطابع الفني حتى تلذ للاخرين ، وتصبح مثار متعة ، ومرآة لتسليتهم عن رغباتهم المكبوتة (١) .

فكل صورة في الخلق الفني لها جذورها العميقة في عالم اللاشعور لان وراء هذا الظاهر المضيء الذي نلحظه في ذات أنفسنا مجالا مظلما مجهولا عامرا بالظواهر النفسية التي لا نعرف الا انعكاساتها المعقدة المحورة وهو مجال اللاشعور ، وبتعبير الشاعر عن أحلامه الحبيسة يتحرر منها ، وهذا التحرر يقرب نظرية فرويد من نظرية « التطهير » عند ارسطو (٢).

وقد ارجع فرويد كل الغرائز الانسانية الى غريزة الجنس او الرغبة، والى غريزة الموت . ويقصد بغريزة الموت ان في كل انسان دوافع تضاد دوافع الحياة ، تهدف الى الفناء والموت ، ومن جرائها يسعى الانسان الى الهرب بمحاولة اعادة الحياة . وتظهر غريزة الموت كذلك في شكل خوف من الموت ، او ولوع بالقتل ، او نزعة الى الانتحار .

وقد استدرك فرويد كثيرا من اخطائه فيما يخصقصر الصور الادبية على عالم الكبت ومقارنة الفنان بالمريض والحالم .

وقد استدرك تلامذته عليه ، فرأوا انه اخطأ في رجع كل الدوافع الى

---

(١) هذه الافكار الاخيرة ماخوذة من محاضرة لفرويد عام ١٩٢٠ عنوانها : « مقدمة عامة للتحليل النفسي » ، انظر : W. K. Wimsatt, op. cit., p. 611-621.

(٢) المرجع السابق ، ص ٦١٢ ثم هذا الكتاب صفحات ٧٨ ــ ٨٢ .

الغريزة الجنسية في صورتها الحسية او في صور التسامي بها ، لان منهـا ـا يرجع الىغرائز أخرى كثيرة. ويهمنا هنا ما استدركهعليه يونج **Jung** ـن تأثير « اللاشعور الجماعي » (١) في الفرد ، اذ يرى « يونج » ان فيأعمق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشري ، وهي في أصلها ترجع الى أقدم عهود الانسانيةيسميها يونج : النماذج العليا **Archétypes** وهي نماذج وراثية من عهود الانسانية الاولى ، وهـي مصدر كثـير مـن الخيالات والصور الخاصة بالجن والارواح والسحـر ، وهي صور تغـذي الفن والشعر ، وتنعكس في المنطقة العليـا من الفكـر ، وفيها تتجلى آثـار غريزية اجتماعية عامة تتأثر بها الانسانية كلها ، وتستجيب لها .

واكتشاف اللاشعور ـ الفردي والجماعي ـ قـد أثـر في التحليـل النفسي للشعراء في نتاجهم . ولا يقصد من وراء ذلك الى ارجاع الصـور الفنية الى احلام او صور بدائية ، بل الى الكشف عـن التسامي بالعواطف والرغبات ، وعن الطرق الفنية لتصويرها منعكسة من عالم الشعور او من عالم اللاشعور بخاصة . فالكشف عنصدى اللاشعور في اختيار الموضوعات الشعرية والصور يدلنا على شخصية الشاعر ، اذ ان كل شاعـر اصيـل يستمد جذور خياله من « اللاشعور الجماعي » او الغريزي ، او الفردي . ويتسامى به ، وباحصاء الصور الشعرية والكشف عن دلالتهـا في حيـاة الشاعر ومجتمعه ، نقف على اصالة الشاعر ، وعلى وحدة عمله الأدبـي ، وأسسه الانسانية الاولى ، وأسباب استجابة الناس له . وبذلـك لا يقتصر شرح الصور الفنية ـ بتحليلها نفسيا ـ على الكشف عن عقـد نفسيـة ، بل يفسر لنا هذا الشرح مشروعية العمل الشعري واصالتـه والاسبـاب النفسية لتأثيره فيجمهوره، كما يبين لنا ذلكالشرح تأثير اللاشعور في خلق الصور الشعرية. فيفسرها تفسيرا تبعد بهعنالمعنىالميتافيزيقيفيالالهام(٢).

---

(١)فتوسع في شرح عالم اللاشعور ولم يقصره على مجرد الرغبـات المكبوتـة ، وميـز الفنان بخصائص ينفرد بها عن الحالم والمريض ، وقد ذكرنا بعضها عن محاضرة فرويد السابقة الذكـر .

انظر كذلك :

Jean-C. Filloux : L'Inconscient, p. 87-93.

(٢) المرجع السابق ، ص ١١٥ ـ ١٢٢ وكذا : ستانلي هايمن : النقد الادبـي ومدارسـه الحديثة ، ترجمة الدكتور احسان عباس والدكتـور محمـد يوسف نجـم ، بيـروت ١٩٥٨ ، ص ٢٨٤ ـ ٢٨٥ ، ولنا الى هذا عودة في حديثنا في الصورة الادبية في هذا الفصل .

هذا ما يخص الالهام من حيث انه مصدر للشعر في القديم والحديث .

* * *

٣ ــ وامــ تطور مفهوم الشعر ، فقد كان قديما امــا غنائيــا وامــا موضوعيا ، وأقصد بالشعر الموضوعي شعر المسرحيات والملاحم . وقــد كان الشعر الغنائي أقدم في النشأة من شعر الملاحم ثم المسرحيــات (١) . وظل الشعر الغنائي والشعر الموضوعي يسيران جنبا الى جنب ، فوجدت الملاحم والمسرحيات الى جانب التغني بالمشاعر الذاتية، وبفضائل الابطال. وقد رأينا ــ من قبل ــ كيف رجح افلاطون جانب الشعر الغنائي على شعر المسرحيات والملاحم (٢) ، على حين لم يعتد تلميذه ارسطو بالشعر الغنائي، فلم يعالج سوى المسرحيات والملاحم في نقده (٣) .

وقد تأثر الكلاسيكيون بأرسطو تأثرا كبيرا ، فغلب عندهــم الشعــر المسرحي على الشعر الوجداني الغنائي ، ولكن الرومانتيكيين ، وفلاسفتهم رجعوا الى وجهة نظر افلاطون ، فرجحوا جانب الشعر الغنــائي ، فــيرى « هردر » الالماني (١٧٤٤ ــ ١٨٠٣) أن « الشعر الغنائي هو التعبير الكامل عن الخلجات النفسية في أعذب لغة صوتية » (٤) . وعند الرومانتيكيين ان الشعر الغنائي هو الشعر في معناه الصحيح ، اذ ان منبعه نفس الشاعر ،

---

(١) لا شك أن الملاحم الاغريقية كانت اسبق الى الوجود من الفلسفة والمسرحيةوالتاريخ، وكانت تمثلها جميعا لدى الشعب اليوناني . وهي ترجع في اصلها الى اناشيد لتمجيد الآلهــة في اعيادهم ، وقد الفها شعراء لم يعرف التاريخ منهم سوى أسماء اسطورية مثــل اورفيوس وأومولبوس ... ولم يبق من تلك الملاحم سوى مقطوعات الى جــانب الاليــاذة والاوديسا . وكذلك نشأت المسرحيات الدينية في أناشيد غنائيــة تمثيلية كان يمجد بها الالاء ديونيسوس . ويبدو ان الاصل في كلمة تراجيديا انها كانت أسما لجوقة تغني وتــدور حــول « تراجوس » (tragos) وهي معزة كانت تقدم قربانا للآلهة . ويبدو ان الشعر الغنائي والملحمةوالمسرحية نشأت ونمت متعاقبة ، وان ظلت الاخيرتان مختلطتين بالشعر الغنائي . انظر :

Harvey : The Oxford Companion to Classical Literature, p. 160, 434.

(٢) انظر هذا الكتاب ، صفحات ٢٦ ــ ٢٧ .

(٣) انظر ص ٥٥ ــ ٤٤ من هذا الكتاب .

(٤) انظر :

W. K. Wimsalt, op. cit., p. 373.

ولا يعتمد على الاحداث الخارجة عن ذاته في تحليلها او سردها كما في المسرحيات والملاحم . ثم ان الشعر الغنائي قوته في صوره ، وفي دلالاته الايحائية على معانيه . وهذه الصور قوى تستمد سلطانها من النفس ، ومن لغة الفطرة الاولى التي كانت كلها صورا ورموزا حية . واللغة التصويرية هي مجلى الفن الحق ومصدر قوته ، ونتيجة لذلك كله كان للشعر الغنائي فضل على الشعر المسرحي . ولذا غلب الشعر الغنائي على الشعر المسرحي في عصر الرومانتيكيين ، بل غزا الشعر الغنائي المسرحيات الرومانتيكية نفسها ، فكان لها طابع غنائي ذاتي واضح (١) .

وفي العصر الحاضر أصبحت المسرحيات ـ في كثرتها الغالبة ـ تكتب نثرا ، ونمت القصة النثرية ، واصبحت تنافس المسرحية وترجحها . وماتت الملاحم .

ومن نقاد العصر الحاضر من يحاول أن يمحو الفوارق بين الشعر الغنائي والشعر المسرحي . وقد رأينا كيف يرجع بندتو كروتشيه كل قيمة لشعر المسرحيات الى ناحية غنائية في دلالة المقطوعات الشعرية المنفردة على المعاني الغنائية الخاصة بالموقف في كل مسرحية (٢) . ويرى الشاعر الناقد الانجليزي المعاصر : « اليوت » أن المسرحية في جوهرها شعرية ، وأن الشعر في جوهره ذو طابع درامي ، فالمسرحية المثالية عنده هي المسرحية الشعرية ، وهذا على الرغم من اعترافه بالفوارق الفنية بين المسرحية من حيث هي والشعر الغنائي ، وعلى الرغم من اقراره بأن من بين كبار المسرحيين من ليسوا بشعراء (٣) . ولكن دعوات « اليوت » ومن نحا نحوه لم تؤثر في الاتجاه العام للعصر من معالجة الموضوعات

---

(١) المرجع السابق ، ص ٣٧٤ ـ وكذا :

R. S. Crane : Critics and Criticism, p. 440-441.

ثم كتابنا : الرومانتيكية ، الباب الرابع .

(٢) انظر هذا الكتاب ، ص ٣١٦ ـ ٣١٨ .

(٣) انظر :

W. K. Wimsatt, op. cit., p. 592-594

T. S. Eliot: Essais Choisis, trad. française, Paris 1950, p. 61-78.

المسرحية ـ في اكثر الحالات ـ في النثر ، لما تقتضيه طبيعة عملها الفني ، كما سنتعرض لذلك في آخر هذا الفصل عند حديثنا في قضية الالتزام ، ثم في الفصل الاخير من هذا الكتاب .

وفي هذا الاتجاه العام للعصر رجع الشعر ـ في معناه الحديث ـ الى مجال الوجدان الغنائي . وليس هذا الوجدان مقصورا على الناحية الذاتية المحضة ، بل انه قد يواجه القضايا العامة ويمس المسائل الاجتماعية ، ولكن من ثنايا الوجدان وتجاوبه مع المجتمع فالشعر الحديث ميدان الاحاسيس الوجدانية فردية كانت أم اجتماعية . ذاك مجمل لتطور مفهوم الشعر في الغرب .

اما الشعر العربي ، فواضح انه في جملته ـ قبل عصرنا الحديث ـ كان مقصورا ، او يكاد ، على المجال الغنائي (١) . وحين نشأت فيه المسرحيات في العصر الحديث تأثرت ـ في طابعها العام ـ بالكلاسيكية والرومانتيكية في بادىء أمرها ، فكانت المسرحيات الشعرية ، واوضح مثل لها مسرحيات شوقي (٢) ومسرحيات الاستاذ عزيز اباظة ، ثم غلب الاتجاه العالمي على المسرحيات العربية ، فانفصلت عن الشعر ، وصارت فيجملتها نثرية . واختص الشعر بمجال الوجدان . شأنه في العربية شأن الاتجاه العالمي العام .

---

(١) هذا الكتاب ص ١٧٥ ـ ١٧٦ .

(٢) قد درسنا وجوه تأثر شوقي بالكلاسيكية والرومانتيكية معا في مسرحيته مجنون ليلى ، في كتابنا الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، الفصل الثالث من الكتاب .

٢

مفهوم الشعر في العصر الحديث

مجال الشعر هو الشعور ، سواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة كشف فيها عن جانب من جوانب النفس ، او نفذ من خلال تجربته الذاتية الى مسائل الكون، او مشكلة من مشكلات المجتمع، تتراءى من ثنايا شعوره واحساسه .

فاثارة الشعور والاحساس مقدمة في الشعر على اثارة الفكر ، على النقيض من المسرحية والقصة ، فاثارة الفكر من طبيعة العمل الفني فيهما قبل اثارة الشعور . ولذا كان موقف القاص او المسرحي من المسائل والمشكلات موقفا تحليليا . على حين يظل موقف الشاعر في تصويره تجميعيا اكثر منه تحليليا .

ولا نقصد من ذلك الى القول بأن الشاعر في عمله الفني يكون ثائر الشعور . بل الى أنه يثير في القارىء الشعور بالوسائل الفنية في الصياغة، وذلك بتأليف أصوات موسيقية ، تضيف موسيقاها الى قوة التصوير ، فتتراسل بها المشاعر ، وهذه المشاعر بدورها طريق بث افكار تتمكن من النفس عن طريق التصوير بالعبارات الموقعة ، على الرغم من أن هذه العبارات توحي بالافكار ، ولا تدل صراحة عليها . فقوة الشعر تتمثل في الايحاء بالافكار عن طريق الصور ، لا في التصريح بالافكار مجردة ولا في المبالغة في وصفها . ومدار الايحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها ، لا على تسمية ما تولده في النفس من عواطف ، بل ان هذه التسمية تضعف من قيمة التعبير الفنية ، لانها تجعل المشاعر والاحاسيس اقرب الى التعميم والتجريد ، وابعد من التصوير والتخصيص (١) .

والعنصر الموسيقي في التعبير يضيف الى الايحاء . ويقوي من شأن التصوير . ولكن مجرد الوزن او التقفية لا يكفي فارقا بين الشعر والنثر .

---

(١) انظر :

A. Gide : Anthologie de Poésie Française, Préface, p. XL, VII, LI.

وقديما لحظ ارسطو في النثر انه قد يتوافر له نوع من الايقاع كالشعر(١) . وكثير من الكلام المنظوم لا يدخل في الشعر اذا خلا من الايحاء ومن التعبير عن تجربة ، واذا لم تتوافر له قوة التصوير . هذا الى ان الوزن والايقاع في الشعر قد يتغير مفهومها كما سنشرح في موسيقى الشعر بعد . ووسائل الايحاء قد عني بها المذهب الرمزي في الشعر ، وقد اثر هذا المذهب ، من هذه الناحية ، في الآداب العالمية المختلفة ، على الرغم من أن كثير من مبادئه الاخرى قد عفت او هان شأنها ، كما سنتعرض له بشيء من التفصيل في قضية الالتزام في هذا الفصل .

والايحاء والتصوير — اذا انعدما في القصيدة — صارت نظما، وفقدت روح الشعر ، كما انهما قد يوجدان في بعض فقرات في النثر ، فتكون له حينئذ صبغة الشعر .

واذا نظرنا الى الشعر الكامل في صفته من حيث هو شعر ، ثم الى النثر بوصفه نثرا ، امكننا أن نفرق بين لغتيهما من حيث الادراك الفني العام والموضوع :

فلغة الشعر لغة العاطفة ، ولغة النثر لغة العقل ، ذلك ان غاية النثر نقل افكار المتكلم والكاتب . فعبارته يجب أن تشف في يسر عن القصد ، والجمل فيه تقريرية ، وعلامات على معانيها ، ووسائل تنتهي بانتهاء الغاية منها . وموضوعه حدث من الاحداث او مسألة من المسائل المبنية اولا على الفكر (٢) . اما الشعر فانه يعتمد على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعرا يتجاوب هو معه ، فيندفع الى الكشف فنيا عن خبايا النفس او الكون استجابة لهذا الشعور ، وفي لغة هي صور .

فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور ايحائية ، وفي هده الصور يعيد الشاعر الى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ١٣٠ .

(٢) انظر :

— B. Croce : Esthétique, p. 27.

وكذا :

R. M. Albérese : Bilan Littéraire du XXe. Siècle,p . 155-160

اللغة ، اذ الاصل في الكلمات في نشأتها الاولى كانت تدل على صور حسية، ثم صارت مجردة من المحسات ، وهذا معنى ما يقال من أن الكلمات في الاصل كانت هيروغليفية الدلالة او تصويرية . والشاعر يحاول أن يتحدث لغة تصويرية في مفرداته وجمله . اي انه يعيد الىاللغة دلالتها الهيروغليفية تصويرية الاولى ، بما يبث في لغته من صور وخيالات (١) .

---

(١) نمثل هنا بهذا المثال البسيط كي نفهم به اصل الفكرة : يقول فولتير : ان الشعر وضع صورة متالقة مكان الفكرة الطبيعية في النثر. فمثلا نقول في النثر : في العالم شاعر شاب فاضل عظيم الموهبة يكره الحسد والتعصب ونقول في الشعر في نفس المعنى . (نعتذر عن نقل الوزن) :

أي « مينرف » !! أي « استريه » ؟!
بكما الهم شبابه ،
فسلك طريق الفنون والفضائل ،
وسقط دون قدميه في هزيمة نكراء :
التعصب الوحشي ،
والحسد الزائف القلب الزائغ النظرة

(J. Suberville : Théorié de l'Art.... P. 225).

وقد عاد شاعر الى دار احباب له فوجدها قد تغيرت حالها ، فاثار ايام ذكرياته الحلوة بها ، وكيف خفق قلبه لهذه الذكرى ، وندم على رجوعه اليها ليراها على تلك الحال موحشة مقفرة ، نسج فيها العنكبوت خيوطه ، على حين ظلت الذكريات في نفسه حية ، انظر كيف يصوغ الدكتور ابراهيم ناجي هذه الخواطر شعرا في قصيدته : « العودة » ، اخترنا منها هذه الابيات :

هذه الكعبة كنا طائفيها	والمصلين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها	كيف بالله رجعنا غرباء ؟
رفرف القلب بجنبي كالذبيح	وانا اهتف يا قلب اتئد
فيجيب الدمع والماضي الجريح	لم عدنا ؟ ليت انا لم نعد ،
لم عدنا ؟ او لم نطو الغرام	وفرغنا من حنين والم
ورضينا بسكون وسلام	وانتهينا لفراغ كالعدم
موطن الحسن ثوى فيه السأم	وسرت انفاسه في جوه
واناخ الليل فيه وجثم	وجرت اشباحه في بهوه
والبلى أبصرته راي العيان	ويداه تنسجان العنكبوت
صحت: يا ويحك! تبدو فيمكان	كل شيء فيه حي لا يموت !!
كل شيء من سرور وحزن	والليالي من بهيج وشجي
وانا اسمع اقدام الزمن	وخطى الوحدة فوق الدرج

فكل شيء صور حية تدل على انفجار عاطفي واستغراق في التجربة الشعرية (انظر ديوان ابراهيم ناجي ، ص ١٧ ـ ٢١ ، مطبعة التعاون) .

والشاعر يستغرق في تجربته والكشف عنها هو غايته ونظره الى جمهوره ثانوي ، لان عمله استجابة الى شعوره قبل ان يكون تلبية لفكرة. اما الناثر فغايته تبادل الحجج والافكار ، ولذا يخف سريعا الى غايته ، ونظره في نثره موجه ــ اولا ــ الى جمهوره .

وكان النثر في تمام صياغته لتوضيح ما فيه من فكرة ، وكمال الشعر في الايحاء بما يزخر به من شعور او عاطفة ، يلجأ في الكشف عنهما الى الوسائل الايحائية للغة في تعبيراتها الدلالية والموسيقية : ويلقي عليهما اضواء فيها بعض الاضمار ، ليزيد الايحاء قوة . وهذا الاضمار مشروع، لان الشرح والتفسير ليسا هما الغاية الاولى للشعر وانما غاية الشعر الوقوع على التعبير الايحائي الكامل للكشف عن حالة من حالات النفس في صورة وجدانية .

واذا فهمنا خطبة او ادبا نثريا فنحن قادرون على التعبير عن الفكرة التي يحتويها في صور اخرى ، ولكن فهم الشعر الجميل يكشف عن حالة نفسية خاصة لا يستطاع تمام التعبير عنها في صور اخرى ، فالنثر ــ على ما قد يتوافر فيه من صياغة ادبية ــ يستهلك في غايته ، على حين يقصد في الشعر الى تثبيت تجربة خاصة بوسائل التصوير والايحاء . والصياغة في الشعر مقصودة لذاتها ، لا يتم الايحاء الا بها ، يقول بول فاليري :

« علاقة النثر بالشعر تشبه ــ تماما ــ صلة المشي بالرقص . فالمشي له غاية محددة تتحكم في ايقاع الخطو ، وتنظم شكل الخطو المتتابع الذي ينتهي بتمام الغاية منه . اما الرقص فعلى العكس من ذلك ، فعلى الرغم من استخدامه نفس اجزاء الجسم واعضائه التي تستخدم في المشي، له نظام حركات هي غاية في ذاتها (١) » .

---

(١) يقصد بول فاليري الى القول بان المشي مجرد وسيلة ، اما الرقص فنظام حركاته مقصودة لتوفير ما قد يكون له من غاية جمالية رياضية . انظر :

P. Valéry : Poésie, R. Conferencia, 1928, P. 470-472.

وبول فاليري مذهبه رمزي . ولا شك ان الشعر الحديث تاثر في مختلف الآداب العالمية قليلا او كثيرا بالرمزية .

انظر : Louis Cazamian : Symbolisme et Poésie, p. 1-24. =

والشعر يقصد الشاعر فيه الى التأمل في تجربة ذاتية محضة ، او ذاتية لها طابع اجتماعي . لينقل صورتها جميلة . والشعر هو الخلق الادبي الموقع للشيء الجميل (١) . ومرده الى الشعور والذوق لا الى الفكر . ذلك ان موضوع الذوقهو الجمال. والذوق لا شأن له بالواجب الذيهو موضوع الحاسة الخلقية . ولكن الذوق مع ذلك يشرح مواطن الجمال في الواجب من حيث هو جميل ، ويحمل على الرذيلة من حيث هي قبيحة . ولذلك كانت صلة الشعر بالحقائق العلمية من حيث جمالها او قبحها ، لا من حيث البرهنة (٢) عليها .

والشعر في استعانته بالموسيقى الكلامية انما يستعين بأقوى الطرق الايحائية لان الموسيقا طريق السمو بالارواح ، والتعبير عما يعجز التعبير عنه (٣) .

ومن قبل كان الشعر لا يتميز عن النثر الا بالوزن والقافية . وكان هذا التفريق شكليا لا يبين عن روح الشعر ، ولهذا تحدثوا قديما عن الشعر المنثور ، كانهم اقروا بأن روح الشعر قد توجد حيث لانظم كما هو مصطلح عليه (٤) وقد اصبح ينظر في الشعر الى تلك الحميا ، والى ذلك الشعور المشبوب في التعبير عن التجربة الذاتية (٥) . وفي هذا انصرف الشعر الحديث في جوهره الى الموضوعات الغنائية . فالشعر التعليمي نظم لا شعر وكذلك الملاحم ، فهي لا تعد شعرا الا فيما قد تحتوي عليه من بعض مقطوعات غنائية ، وكلاهما في العصر الحديث الحاد في عالم الفن . اما

= وكذا :

R.M. Albérés : Bilan Littéraire du XXe, Siècle, p. 161-196.

وانظر كذلك :

P. Valéry : op. cit., 468-469 — Introduction à la Poétique, p. 56 — Variété, III, p. 66 — Pièces sur l'Art, p. 43, 58 — cf. aussi : Emil Rideau : Introduction à la Pensée de Paul Valéry, P. 101-104. B. Croce : la Poésie, p. 17-18.

(١) أي الجميل جمالا فنيا لا طبيعيا . انظر هذا الكتاب ، ص ٣٥٦ ـ ٣٥٨ .

(٢) انظر : E. A. Poe : The Poetic Principle, in : Complete Tales and Poems, p. 893-894.

(٣) المرجع السابق ، ص ٨٩٤ ـ ٨٩٥ ـ وكذا :

P. Valéry : Variété, I, p. 158-159.

(٤) سنتحدث عن الوزن واختلاف الآراء فيه بعد قليل ، حين نتكلم في موسيقى الشعر .

(٥) انظر : Albérés, op. cit. p. 158.

المسرحية فهي – من حيث انها مسرحية – ليست شعرا وجدانيا ، لان موضوعها وطولها لا يتمشيان مع ما عليه الشعر الوجداني ، ولكنها قد تعد شعرا فيما تدل عليه من جوانب وجدانية – بوصفها عدة مقطوعات وجدانية دون نظر الى وحدتها المسرحية الموضوعية ، لان مثل هذه الوحدة تضر بوحدة الشعر الوجداني ، كما سيأتي تفصيله حين نتحدث عن الوحدة العضوية في التجربة الشعرية . وبهذا المعنى نعد راسين مثلا شاعرا غنائيا في مسرحياته ، لانه سبر فيها أغوار النفس الانسانية وكشف عن منطق العواطف فيها ، على حين موليير ليس كذلك الا في مثل مسرحيته : « عدو المجتمع » Le misanthrope ، لانه يعبر فيها عما يشعر به من مرارة عميقة في نفسه لما يعاني من ادواء المجتمع . فهو شاعر في مثل المقطوعات التي يتجلى فيها هذا الشعور في مسرحيته (١) وهذا ما يقصدونه حين يدرسون الغنائية lyrisme لدى مؤلف مثل موليير وراسين ، ولكن في الاطار الموضوعي ، فهي ذاتية الموضوعية .

فليس معنى التجربة الذاتية انها مقصورة على حدود المعبر عنها ، بل هي انسانية بطبيعتها : اذ أن جهد الشاعر منصرف الى التعبير عن مشاعره بعد أن يتمثلها ، وهو لا يحاول نقلها على حالتها الطبيعية ، والا ندت عن حدود الادب والشعر . وهو يراها بفكره ، ويتأملها ، ويحولها الى مادة تعبيرية ، عن جهاد وعمل ومثابرة ، لا عن مجرد استسلام للخيال ، والاحلام ولهذا يرى كروتشيه ان التعبير « الذاتي » في الشعر الغنائي « موضوعي بطبيعته » ، لان الشاعر يجعل ذاته موضوعية ، وكأنه يتأملها في مرآة فتعبيره ذاتي في نشأته ، ولكنه موضوعي في عاقبة تعبيره عنه ، وهذا التعبير شخصي في تصوير مشاعر صاحبه ، ولكنه عالمي في صورته الشعرية . وهو بذلك محدد ولا محدد معا ، اذ انه انساني عالمي في نزعته ، على أن الشعر

---

(١) انظر :

E. Rideau, op. cit. p. 104, 204 -- E. A. Poe od. cit. 889-891.

وكذا

B. Croce, op. cit. p. 209-210.

لا يفقد ــ بعد ــ بذلك مقومات الشخصية ، اذ الشاعر فرد في بيئة وموقف معينين (١) .

هذا مجمل لتعريف (٢) الشعر ، ولا بد لنا من الوقوف قليلا لشرح عناصر هذا التعريف : من التجربة الشعرية ، والوحدة ، ومسائل الصياغة الشعرية ، ومسألة الصياغة في الشعر العربي الحديث ــ ثم مسألة التزام الشاعر ، وفيها نتحدث عن الشعر الخالص ، وعن الشعر لذات الشعر .او عن الفكرَ في الشعر وعلاقته بالمجتمع .

---

(١) B. Croce' op. cit, p. 8-11.

(٢) يقسم كروتشيه التعبير الادبي الى اقسام اربعة : (١) التعبير العاطفي ، بعد خضاع العاطفة للعمل الفني ، بحيث تخرج من مجرد الصياح والتعجب والبكاء وكلمات التعبير المباشرة ، اذ ان هذه لا تعد من الادب في شيء واذا وجدت في تعبير أدبي كانت عيبا يجب التخلص منه . ويدخل في هذا القسم القصص والمسرحيات ذات الصبغة الغنائية ، والاعترافات الشعرية واليومية كذلك . (ب) الادب الخطابي ، وهو نفعي في جوهره ، ويدخل فيه الشعر الديني (وفي راي كروتشيه لا يكون الشعر الديني شعرا الا اذا صار انسانيا في نزعته . فالشعر لم يتقدم بالتوراة على الرغم من صبغتها الشعرية، لانها دينية، وانما تقدم بفضل هوميروس لان شعره انساني) ، ثم يدخل في النوع الخطابي كذلك الشعر السياسي ، والقصص الهجائية ، والمسرحيات ذات القضايا العامة والملاهي كذلك . وقلما يرتفع الادب الخطابي كله الى الذروة الفنية . والشعر فيه منبث في العمل الادبي كله ، لا في مقطوعة دون أخرى . فليس كروتشيه ــ في ذلك ــ مع اولئك الذين يرون العمل الشعري مقطوعات متفرقة مثل بودلير ، وبول فاليري وادجار بو . (ج) ادب التسلية ، ومنه مسرحيات الرعب ، والمسرحيات المضحكة ، وشعر الحب الذي يقصد به التسلية ، والميلودرامات . والنواحي الفنية ضعيفة في هذا النوع ، وقد يتوافر فيه بعض جوانب تعد شعرية . (د) الادب التعليمي ، وقد يؤول بعض الناس القطع الشعرية الرفيعة لغايات تعليمية لا تتنافى مع التجربة ولكنها قد لا تكون مقصودة في بادىء الامر للشاعر . وهذه الانواع « لا شعرية » ، ولكنها لا تضاد الشعر فقد تتلاقى معه على نحو ما سبق
Cf. B. Croce, op. cit. p. 2-8, 39-44, 92.

٣
التجربة الشعرية

نقصد بالتجربة الصورة الكاملة النفسية او الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الامور تفكيرا ينم عن عميق شعوره واحساسه . وفيها يرجع الشاعر الى اقتناع ذاتي ، واخلاص فني ، لا الى مجرد مهارته في صياغة القول ليعبث بالحقائق او يجاري شعور الآخرين لينال رضاهم . بل انه ليغذي شاعريته « بجميع الافكار النبيلة ، ودواعي الايثار التي تنبعث عن الدوافع المقدسة . وأصول المروءة النبيلة » ، وتشف عن جمال الطبيعة والنفس (١) .

والشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته ، ويقف على أجزائها بفكره ويرتبها ترتيبا ، قبل أن يفكر في الكتابة (٢) . والتجربة الشعرية يستغرق فيها الشاعر لينقلها الينا في أدق ما يحيط بها من احداث العالم الخارجي ، فتتمثل فيها الحياة وألوان الصراع التي تتمثل في النفس ، او في الفرد ، ازاء الاحداث التي تحيط به ، بل ان التجربة لتنبض بحياة تفتح عيوننا على حقائق قد لا تبين عنها حقائق الحياة او حالات النفس كما تبدو لاكثر الناس . وقد تقصر كلمات اللغة وقواميسها عن الكشف عنها اذ ان الصورة الشعرية وما تتضمنه من ايحاء اقوى تعبيرا واثرا .

والشاعر يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي ، سواء كانت تعبيرا عن حالة من حالات نفسه هو ، أم عن موقف انساني عام تمثله ، ولذا كان في طبيعة التجربة والتعبير عنها ما يحمل الجمهور على تتبعها ، لانه يتوقع أن يرى فيها ما يتجاوب وطبيعة التجربة التي جعلها الشاعر موضع خواطره ليجلو صورتها (٣) .

ومهما تكن التجربة عاطفية شعورية ، فانها لا تعزف قط عن الفكر

---

(١) انظر : E. A. Poe, op. cit. p. 906-907.

(٢) انظر : E. A. Poe, Trois Manifestes, trad. par Lalou, p. 56

(٣) انظر : P. Goodman : The structure of Literature, p. 3-6.

الذي يصحبها ، وينظمها ، ويساعد على تأمل الشاعر فيها . اذ ان التعبير الشعري مناف ــ كما سبق أن أشرنا ــ للتعبير العاطفي المباشر ، ولا ينجح الشاعر في التعبير عن تجربته حتى يصير أفكاره الذاتية موضوعية ، بأن يجعلها موضوع تأمله (١) .

والشاعر على صلة بالحقائق النفسية والكونية التي تلهمه في تجربته، ولكل تجربة شعرية عناصر مختلفة من فكرية وخيالية وعاطفية ، وهذه العناصر في ذاتها ــ كل عنصر على حدة ــ لا يتألف منها شعر ، اذ انها ، والحالة هذه ، نثرية في طبيعتها . ولكن الشاعر يتخذ منها مواد تصويره ، اذ يستعين بها على جلاء صورة تتوافر لها قوة الايحاء والتعبير ، بحيث لا يقوى النثر على أدائها . ولهذا كان لكل تجربة شعرية ناحيتان : الافكار والخواطر المجردة ، وهذه في طبيعتها « لاشعرية » ، ثم العملية الشعرية نفسها التي تقوم على وضع هذه الافكار في قوالب خاصة ، معتمدة على تكرار الوزن والنغمة والقافية والحركة الموسيقية ، مع مزاوجتها بتلك الافكار والخيالات والعواطف (٢) .

والتجربة الشعرية ايضا افضاء بذات النفس ، بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره ، في اخلاص يشبه اخلاص الصوفي لعقيدته ، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته (٣) . فلا يعد من التجارب الصادقة في شيء شعر المناسبات ، لانه لا يعتمد على صدق الشاعر ، ولانه يجعل من الشعر مهنة او دعاية ، عمادها خلق مشاعر لمجاراة شعور الآخرين ، وليس من شأن هذا الشعر أن ينهض بالفن ، او يكشف عن اغوار القلب الانساني . ولم تصدر التجارب الشعرية العالمية الخالدة الا عن تجارب عاش لها أصحابها ، وغاصوا في أعماق أنفسهم يتأملون ، ويستجلون المشاعر والحقائق ، فجاءت صورا نفسية عميقة .

وقد جعلنا محور التجربة الشعرية الصدق ، ولا بد أن نضيف الى

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٣٨٢ ــ ٣٨٣ وانظر كذلك :
Henri Brémord : la Poésie Pure, p. 91-92.

(٢) الرجع السابق ، صفحات ٦٢ ، ٩١ ، ٧٧ ــ ٧٨ ، ٩٥ ــ ٩٧ ، ١٤٩ ــ ١٥٢ .

(٣)
Stephen Spender : The making of a Poem, p. 46-52.

ما قلنا ما يزيل بعض عقبات تعترض مفهوم هذا القول . فليس ضروريا ان يكون الشاعر قد عانى التجربة بنفسه حتى يصفها ، بل يكفي أن يكون قد لاحظها ، وعرف بفكره عناصرها ، وآمن بها ، ودبت في نفسه حمياها. ولا بد أن تعينه دقة الملاحظة وقوة الذاكرة وسعة الخيال وعمق التفكير ، حتى يخلق هذه التجربة الشعرية التي تصورها عن قرب ، على حين لم يخض غمارها بنفسه . والشعراء مختلفون في ذلك ، فبعضهم يجيد فيما يلحظ ويتخيل ، وبعضهم لا يجيد الا في وصف ما عاناه بنفسه (١) ، ولا ينافي الصدق ايضا أن يخلق الشاعر بلادا خيالية او عصرا خياليا يحل فيه أحلامه (٢) .

ويجب التفريق بين شطري شخصية الشاعر : الشعري ، والعملي، فالشطر الاول مثالي ، يحكي فيه ذات نفسه كما هي ، ويصف مثله واهدافه وآماله وآلامه ، والثاني عملي يتقيد فيه بقيود الحياة كما هي من حوله . وليس معنى مثالية الجانب الاول انه بعيد من الصدق ، بل هو أصدق وأسمى وأقرب الى الدلالة على روح الشاعر من الجانب العملي . وقد يبدو بينهما من التنافي ما يضلل في الحكم على صدق الشاعر . فقد يتغنى شعراء بعفة المراة وطهرها ، ويذكرون اسماء نسائهم على حين يعانون في الواقع ـ كما تشهد رسائلهم الخاصة ـ من خيانة هؤلاء النساء، أولا يكون الشعراء قدوات تذكر للبطولة المدنية او الحربية، على حين تبدو هذه البطولة مشبوبة في اشعارهم ، او يمالئون بعض الحكام او بعض الناس على حين يضيقون بهم ، وينفرون منهم ، ثم يتغنون مع ذلك بالحاكم المثالي الذي يريدون . ولنذكر ـ بهذه المناسبة ـ الاجابة البارعة التي تخلص بها شاعر البلاط (ولَرْ Waller) في رده على ملك انجلترا «شارل الثاني»، حين ذكر له هذا الملك انه لحظ ان الاناشيد التي نظمها له أقل في المكانة

---

(١) يضرب الشاعر الانجليزي سبندر مثلا ان يصف شاعر الرحلة الى القطب حين يكون راى الثلوج المتراكمة وشعر بالبرد ، وعانى الجوع ... دون حاجة الى ان يصحب الرحلة بنفسه : انظر : S. Spender, op. cit. p. 57-58,

(٢) كما في قصيدة « العملاقة » لبودلير ، و « موسى » لالفريد دي فيني ، وسبقت الاشارة اليهما .

الشعرية ــ مما كان ينظمه من اجل « كرمويل » ، فقال الشاعر : « سيدي ! نحن ــ معشر الشعراء ــ ننجح في الاوهام خيرا من نجاحنا في الحقائق » (١) .

والذين هم على علم بالقلب الانساني يحكمون بأنه من الطبيعي ان يتغنى المرء بما يريد ، وبما يعوزه ، وبما تقصر دونه قواه ووسائله . ولذلك يخرج ــ من التضاد بين حياة رنقة آثمة وبين المثال المنشود ــ شعر اكتمل نبلا وصفاء ، لان الشعر ــ كما قالوا ــ يتولد من « الرغبة الجائعة » لا من الرغبة المشبعة التي لا يتولد عنها شيء ما (٢) » . فالشعر يمثل جانب الشاعر الفكري المثالي لا جانبه العملي ، ومن ذلك الجانب تنشأ الاحاسيس السامية والعواطف النبيلة .

وجانب خارجي يعين على تحليل الشعر ومعرفة مدى صدقه : ذلك هو الرجوع الى المحاكاة في الشعر ، اي الى الحقيقة الفنية كما هي مصورة في شعر الشاعر من ناحية ، وكما هي معروفة في معناها في خارج نطاق العمل الشعري من ناحية ثانية ، وبعبارة اخرى : ينظر الى الصورة ونموذجها . ولكل عمل شعري حقيقة خارجة عن نطاق العمل الشعري ، نفسية او كونية او اجتماعية ، وتعد حقيقة خارجية كذلك المثال الذي يوحي به الشاعر كما هو في المقاييس الانسانية . فهناك محاكاة للحياة ومحاكاة للطبيعة ومحاكاة للعواطف ومحاكاة لاعمال الناس ، ومحاكاة للمثال . فالحقيقة الفنية تشبه نموذجا ، او ايحاء بنموذج . ومما يسأل عنه في هذه الحال : اهي محاكاة عميقة ؟ هل سمت بفهمنا للاصل الذي حاكته ؟ هل النموذج جدير بأن يحاكى او يصور ؟ ويمكن تصور هذا المثال او النموذج في الاعمال الشعرية كلها ، حتى في أوغلها تجريدا من حيث المثال المنشود ، مع العلم بأن الادب صورة للحياة ، وان هذه المحاكاة لا تقصد الى محاكاة واقع الحياة اليومية ، بل تقصد من وراء ذلك الى غاية مثالية في تحوير مجرى الحياة العامة ضمنا او صراحة ، حتى ليمكن

---

(١) انظر : B. Croce, op. cit., p. 145.

(٢) نفس المرجع ، ص ١٤٥ ــ ١٤٩ .

أن يقال : ان الطبيعة هي التي تحاكي الفن ، وليس الفن هو الذي يحاكي الطبيعة (١) .

فلا بد أن يتوافر في التجربة صدق الوجدان ، فيعبر الشاعر فيها عما يجده في نفسه ، ويؤمن به . وهنا تعرض مسائل أخرى جزئية خاصة بموضوع التجربة : ألا بد أن يكون جليلا عظيما جميلا أم يمكن أن يكون شيئا عاديا أو تافها او قبيحا ؟ ، ثم ألا بد أن تكون التجربة ذات دلالة اجتماعية . أم أن ميدان الشعر هو الذات وما تشعر به من أمور خاصة بها ــ أولا ــ مهما تكن صلتها بالمجتمع او بالطبيعة ؟

الحق اننا لا نستطيع أن نخرج من نطاق الشعر التجارب التي موضوعها هين قليل القيمة ، متى استطاع الشاعر ان يضفي عليها من شعوره وتصويره واخيلته القوية ما تنفذ به الى ما فيها من معان جمالية او انسانية . وبقوة الملكة الشعرية يستطيع الشاعر أن يجد موضوعات للتجارب الصادقة في كل ما حوله متى خلع عليها من احساسه ، وفاض عليها من خياله . وفي هذه لا بد من قدرة شعرية تفوق المألوف لتنقل هذه المشاهد اليومية الى عالم الشعر بقوة الاحساس والتصوير الفني . ولابن الرومي في المشاهد العادية أوصاف رائعة ، لحسن تصويره الفني لها ، مع أنها في نفسها قليلة الشأن ، وذلك كوصفه خباز الرقاق (٢) . وتندرج في هذا النوع التجارب الهزلية التي تصور مواطن السخرية الخلقية ،

---

(١) سبق ان شرحنا هذا فيما يخص المحاكاة عند ارسطو ، وان كان ارسطو قد قصرها على المسرحيات والملاحم ، انظر هذا الكتاب ، ص ٤٣ وما يليها وانظر كذلك :
Paul Goodman : The Structure of Literature, P. 6-10.

(٢) في هذه الابيات :

ما انس لا انس خبازا مررت به	يدحو الرقاقة وشك اللمح بالبصر
ما بين رؤيتها في كفه كرة	وبين رؤيتها قوراء كالقمر
الا بمقدار ما تنداح دائرة	في لجة الماء يلقى فيه بالحجر

(ديوان ابن الرومي ، شرح كامل كيلاني ، طبعة القاهرة ١٩٢٤ ، ج ٣ ، ص ٣٤١) .

كوصف ابن الرومي لمغنية قبيحة (١) ، ومثل استهجان الشاعر المهجري رشيد سليم الخوري لشاربيه (٢) .

وقد يكون لهذا المجون ناحية جدية ، فيما اذا اريد به السخرية من العادات والتقاليد ، وبيان خطأ المجتمعات وبعدها عن الصواب في اصطلاحها أحيانا على ما يدل على الجمال أو المظهر والجاه ، ولكن مثل هذه التجارب – عادة – دون التجارب الجدية الرصينة التي تبين عن جلال الفكر الانساني وعمقه ، كما سنمثل لشيء منها بعد قليل .

وسبق أن شرحنا الفرق بين الجمال الطبيعي والجمال الفني ، وبينا أن عرض الامور القبيحة عرضا فنيا – في الشعر او غيره من الاجناس الادبية – لا غبار عليه متى أجيد التصوير ، وقد يجلو الشاعر – في وصفه الاشياء القبيحة – تجارب انسانية نفسية عميقة توحي بأسمى المعاني الخيرة النبيلة ، وتتجلى فيها العواطف الانسانية الكبيرة ، او صورة المأساة

---

(١) في قولـه :

غنت فمس القلب كل الكرب ... واستوجبت منا اليم الضرب
لها فم مثل اتساع الدرب ... بقباقة كبقبقات الحب
هدارة مثل هدير القجب ... وهي على ما أظهرت من عجب
وتدعيه من شجا وحب ... وتشتكيه من رياح النجب
نافرة الصوت خروج الضب ... حسبي بها ، أيا نديمي ، حسبي،
قد اسدات سمعي وغمت قلبي

(ديوان ابن الرومي ، الطبعة السابقة الذكر ، ج ١ ، ص ١١) (بقباقة : صوتها يشبه صوت الكوز في الماء – الحب (بضم الحاء) الزير – النجب : الابل الجياد – هدارة : تردد صوتها في حنجرتها كما يفعل البعير) .

(٢) ومما قاله في ذلك :

قالوا : حلقت الشاربـ ... ـين ، ويا ضياع الشاربين
فأجبتهم : بل بئس ذا ... ن ، ولا رات عيناه ذين
الشاغلين المزعجـ ... ـين ، النازلين الطالعين
ان ينزلا لجما فمي ... او يصعدا التطما بعيني
واذا اردت الشرب يمـ ... ـتصان كالاسفنجتين

(الدكتور احمد الحوفي : الفكاهة في الادب ، ج ١ ، ص ٣٢٤) .

الانسانية كما هي ، مما يتطلب الجهد للاصلاح أو شحذ العزائم لمواجهة الحقائق مهما تكن قاسية ، لعل ظلامها يسفر عن بارقة أمل ، او يبعث على خوض غمارها في شجاعة وعزم (١) .

فلا يمكن ، اذن ، أن نحدد موضوعات لتكون شعرية بطبيعتها ، وأخرى لتكون خارجة عن نطاق الشعر ، فقد ينفذ الشاعر ببصيرته ليرى ــ خلال ما يبدو تافها في بادىء الامر ــ ما ينم عن مسألة نفسية او مشكلة اجتماعية ، أو يرى فيه مجالا لتصوير فني رائع يبين عن مشاعره او عواطفه . واذن لا تحكم على الموضوع الا على حسب ما عالجه الشاعر من جهة قوة التصوير ، ثم من جهة قوة المعاني وجلالها . وقد يقصر شاعر في موضوع عظيم لضعفه ، ويجلي آخر في موضوعات تبدو لاول نظرة ضعيفة في شاعريتها ، على أن نلحظ ما أشرنا اليه (٢) سابقا من انه لا بد من أن يستجيب الشاعر في شعره الى حافز قوي من شعور انساني وعاطفة جياشة ، وخيال قوي لا تصنع فيه ، ولا جري وراء المهارة اللفظية ، وتوليد الصور المتكلفة المكرهة لمجرد اظهار البراعة ، فذلك شعر الصنعة الذي تتردى فيه الآداب في عصور انحطاطها . وانما يطلب من الشاعر ان يرجع الى ذات نفسه وقلبه ، بحيث يتجلى شعره أعمق من مجرد حواس ظاهرة وطلاء مصطنع ، فتلمح « وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود اليه المحسات ، كما تعود الاغذية الى الدم ونفحات الزهر الى عنصر العطر ، فذلك شعر الطبع القوي والحقيقة الجوهرية (٣) » .

ولا نقصد بذلك انها امام الشعراء سواء . فموضوع مثل خروج آدم من الجنة قد هيأ لكثير من العباقرة فرصا شعرية لا يمكن ان تتاح لهم في وصف نافذة مثلا ، ذلك ان الموضوع الاول ذو قيمة فنية تثير الخيال بعبارة اكثر مما يثيره الموضوع الثاني . فالذي يهيج الخيال ليس الفكرة

---

(١) انظر هذا الكتاب ، صفحات ٣٥٦ ــ ٣٥٨ .

(٢) ص ٣٨٤ ــ ٤٨٥ من هذا الكتاب .

(٣) من كلام الاستاذ العقاد في نقد شوقي في الديوان ، وانظر الدكتور محمد مندور : محاضرات في الشعر بعد شوقي ، ١٩٥٥ ، ص ٦ .

المجردة او الحقيقة المعزولة ، ولكن مجموع صور ومناظر واعمال وحوادث تستدعي سابقا الخيال الانفعالي لتنظيمها وتصويرها ، فاذا نظم شاعر فيه شعرا رديئا كان لنا ان نقول انه قد قعدت به موهبته الشعرية ، ولا ينبغي ان نتهمه بذلك لو أنه لم يجد في وصف محبرة مثلا . على ان الشاعر قد يحكي تجربة عميقة لا تمت بصلة كبيرة الى عنوانها ، فيكون موضوعها تعلة لذكر خواطره ، كما فعل « بودلير » مثلا في وصف النافذة ، او وصف طائر « الالباتروس » ، ومثل خواطر الموت والحياة والفناء في قصيدة ميخائيل نعيمه : « الى دودة » (١) .

وقد لا يكون موضوع الشعر شيئا من الاشياء ، وذلك فيما اذا اختار الشاعر خرافة من الخرافات قالبا يبث فيه آراءه وخواطره الشعرية ، او اخذ هذه الخرافة عن تقليد شعبي او اسطوري ليجعل منها صدى خواطره كذلك ، وكذا اذا كانت الحكاية تاريخية ، فانه لا يعاب عليه في حالة ما من هذه الحالات انه اخذها عن غيره ، مهما عالجها الشعراء من قبله : ولكن هل تقاس شاعريته بترتيبه لاحداثها ، وسبكه الفني لمجرى هذه الاحداث ؟ أم يقتصر في عيار شاعريته على ما يبثه في القالب التاريخي او الشعبي او الاسطوري من آرائه وخواطره ؟ رايان للنقاد ، ومن انصار الراي الاول تولستوي في نقده لمسرحية « الملك لير » لشكسبير . وينعى كروتشيه على هؤلاء خلطهم المعاني الشعرية بغير الشعرية ، وينتصر بذلك للراي الثاني . وارى انه لا ينبغي في ذلك الاخذ براي كروتشيه ، الا اذا انعدمت الاصالة عند الشاعر في الترتيب الفني لحوادثه ، كأن اعتمد فيها على تقاليد شعبية وكفى ، والا كان للتصرف في أحداثها او خلقها قيمة شعرية ، كما في بعض مواقف « فاوست » لجوته ، وكما في قطعة « الفريد دي فيني » الشعرية التي عنوانها « موسى » ، فان خلق الفريد دي فيني

---

(١) انظر :

Baudelaire : œuvre, éd. de La pléiade, I, p. 49, 25.

وكذا ميخائيل نعيمه : همس الجفون ، ص ٧٤ ـ ٧٧ وكذا :

A. C. Bradley : Oxford Lectures on Poetry, London, 1950, p. 11-12.

لها يدل ـ من غير شك ـ على اصالة في تصوير الفكر في الشعـر (١) ، ثم كما في قصيدة « ترجمة شيطان » للاستاذ عباس العقاد (٢) ، وكمـا في « أرواح وأشباح » لعلي محمود طه .

وكما يفهم مما أوردناه فيما سبق مـن معنى التجربـة ، لا نرى أن نقصر التجربة على الموضوعـات ذات الدلالـة على المشكـلات والمسائـل الاجتماعية ، فللشاعر أن يستجيب للموضوعات الجماليـة التي يراهـا ، نفسية كانت ام طبيعية أم انسانية . ولا سبيل، اذن، الىحصر موضوعات التجربة الشعرية، على ان الفصل بينالتجارب الذاتية ومعانيها الانسانيـة الاجتماعية أمر متعذر ، فغالبا ما تكون الموضوعات الذاتيـة او الكونيـة منافذ يطل منها الشاعر على مجالات انسانية واجتماعية بالغـة المـدى ، ثم ان المسلم به ، كما سبق أن أوضحنا ، أن كـل التجارب الادبيـة ذات دلالات اجتماعية من نوع ما (٣) ، ولكنا ـ مع هذا كله ـ لا نرى أن نفرض اتجاها اجتماعيا خاصا على الشاعر في تجاربه ، لان له أن يتناول منها مـا يشاء ليصور تصويرا ايحائيا فنيا ما يتناول من تجارب ، لانه يستجيب أولا الى احسـاسه ووجدانه ، وهذا طبيعة عملـه الفني ، علـى النقيض مـن مؤلفي القصص والمسرحيات ، لانهم بطبيعة عملهـم ينغمسون في مسائـل المجتمع ومشكلاته . وهذه مسالة سنعود ـ بعد قليل ـ الى تفصيل القول فيها ، ومناقشة الحجج والآراء في المذاهب المختلفة التي تناولتها ، حـين نتحدث عن قضية الالتزام في هذا الفصل .

وحسبنا ان نورد هنا شواهد من بعض التجارب الصادقة فيالشعر، وما أكثرها في القديم والحديث ، فمن التجارب ذات الطابع الفكري، وذات الدلالة الاجتماعية العميقة ، قول الاستاذ العقاد :

صغـير يطلـب الكبـرا ... وشيـخ ود لـو صغـرا
وخـال يشتهـي عمـلا ... وذو عمـل بـه ضجـرا

---

(١) ترجمنا كثيرا من قطعة « موسى » لالفريد دي فيني ، وعلقنا عليها فـي كتابنـا : الرومانتيكية ، ص ٤٣ ـ ٤٤ . وانظر كذلك :
B. Croce : la Poésie., p. 92-94.

(٢) ديوان الاستاذ العقاد ، جـ ٤ ، ص ٢٣٨ .

(٣) انظر صفحات ٣٥٠ ـ ٣٥٤ من هذا الكتاب .

ورب المال في تعب وفي تعب من افتقرا
فهل حاروا على الاقدا ر ، أم هم حيروا القدرا ؟
شكاة ما لها حكم سوى الخصمين ان حضرا

والشعر في هذه التجربة لا يستوعب نواحيها ، لان الشاعر وضح حقيقة خالدة دل عليها دلالة خاطفة بصور متقابلة ، ثم ركز حكمه تركيزا عليها . فالثوب الشعري فيها يقصر عن عمق التجربة ، وان كان يوحي بها ايحاء قويا أصيلا . ومن التجارب ذات الطابع الفلسفي قول ايليا ابي‌ماضي في قصيدته : « الطلاسم » :

جئت لا أعلم من أين ، ولكني اتيت ،
ولقد ابصرت قدامي طريقا فمشيت ،
وسأبقى سائرا ان شئت هذا أم ابيت
كيف جئت ؟ كيف ابصرت طريقي ؟
لست ادري !! (١)

وفيما نرى نفس الشاعر موزعة في متاهات الالغاز الخالدة في سر الحياة والموت وضلال فكره في هذه المتاهات التي لا يهتدي فيها انسان بعقله ، وقد جعلنا نحس بهذه المشكلات مجسمة .

على انه اذا تغنى الشاعر بغرائز دنيا او بعواطف مسفة ، فهل ينال ذلك من قدر التجربة ؟ لا شك ، عندنا ، في ذلك ، اذ اننا سبق أن قلنا ان العناصر الشعرية وحدها ــ من خيال وموسيقى وصور ــ لا تكوّن الشعر ، ولكن لا بد في الشعر من عناصر « لاشعرية » ، وهي الافكار التي هي جزء من عناصر الشعر ما دام يعتمد على اللغة والكلام . واذن يسمو الشعر بسمو الافكار ، وتهون قيمته بانحطاطها ، حتى لدى من لا يعنون بالمضمون من كبار دعاة الفن ، كما يفهم من كلام كروتشيه في كتابه : « الشعر » ، في غير موضع . ونقتصر هنا على نص واحد من نصوصه نموذجا لما يفهم من كلامه في المواضيع الاخرى . يقول بندتو كروتشيه : « ليأذن لي القارىء أن اذكر سمة من سمات نتاج الشاعر الايطالي جيوزوي

(١) ايليا ابو ماضي : الجداول ، نيويورك ، ١٩٢٧ ، ص ٨٩ ــ ٩٠ .

كاردتشي ، أعترف بأنها تهز مشاعري كلما تذكرتها : ذلك انه كان يطلب من الشعراء انفسهم أن يتزودوا بالاستسلام وبقوة الروح ، كي يتقبلوا ويتحملوا اللحظة السامية ، لحظة الموت ، التي يتعالى بها الشاعر ويحببها الى النفس ، معتدا بأنها « الخطوة التي اختارها هوميروس اليوناني ودانته المسيحي على سواه » .

« وهذا الشعور السامي، او هذا الفهم المشروع للشخصيةالشعرية، لا يمكن للمرء أن يحيد عنه دون أن يعتريه شيء كالضجر ، حين ينظر الى ما آلت اليه هذه الشخصية الشعرية فيما يمثل الجزء الاكبر من الادب المعاصر شعورا وفكرة . وكذلك شأن النقاد والمؤرخين المعاصرين : انها الرجفة المرضية للاعصاب المثارة ، وهي موضوع ميل من الميول لا يقل عنها مرضا ، يكاد لا يختلف عن الانفعال المضطرب الذي عبر عنه القديس انطون في قصة الكاتب « فلوبير » ، حين رأى العملاق « كاتوبليباس » وهو بسبيل تمزيق اعضاء جسمه ليتغذى بها على غير وعي منه ، فقال : ان حمقه ليجتذبني .... فلم تصر الشخصية محددة عن طريق نتاجها الشعري ، بل صار الامر على النقيض من ذلك ، اذ صار النتاج الشعري هو المحدد بصميم الحيوانية الفردية التي غرق فيها وضاعت فيها معالمه ، وحين يتحدثون عن الشعر ، انبل الشعر ، يتحدثون عنه وقد أصابته هذه العدوى ، وفاضت منه رائحة التقزز ، رائحة الجنس والغريزة الحيوانية المفترسة » (١) .

هذا ، ولا نقصد من وراء ذلك الى تقييد الشاعر بالقيم الاجتماعية السائدة ، اذ قد يكون لا مبرر لها ، ولا أن نلزمه بقيم اجتماعية خاصة ، اذ ان ميدان الشعر الذات والوجدان .

وقد عرف النقد العربي القديم شيئا من هذا التقويم في النقد العذري ، حين لم يعبأ هذا النقد بشعر من يتغنون بهذه الغرائز الدنيا ، لا مراعاة منه لقواعد الدين والاخلاق السائدة ، بل مراعاة للطبع السليم من حيث هو ، ونزولا على ما يتطلبه سمو المشاعر الانسانية ، ولكن هذا النقد العذري كان يسير في جانب تقليدي عاطفي على نحو ما أوضحنا من عدم تفرقته بين التجارب الشعرية (٢) . وقد اتخذت قضية المضمون

---

(١) كروتشيه : الشعر ، ص ١٤٦ – ١٤٧ ، وكذا : ص ١١٨ – ١١٩، ١٢٨ – ١٢٩ .
(٢) هذا الكتاب ، ص ١٩٣ وهامشها ثم ص ١٩٥ – ٢٠٠ .

في الشعر شكلا آخر سنقف عنده حين نتناول قضية الالتزام وقضية الصياغة في الشعر العربي الحديث .

٤

الوحدة العضوية للقصيدة

سبق أن تحدثنا عن الوحدة العضوية كما هي عند ارسطو ، وبينا ان ارسطو كان لا يقصد سوى الوحدة العضوية في المسرحيات والملاحم ، حيث تقوم الوحدة العضوية على ترتيب اجزاء « الخرافة » او « الحكاية » ترتيبا احتماليا او ضروريا . واشرنا الى النتائج الفنية الهامة التي ترتبت على اكتشاف أرسطو للوحدة العضوية في المسرحيات والملاحم (١) .

ووحدة القصيدة العضوية متأثرة ـ الى مدى بعيد ـ في ادراكها وتطبيقها بنظرة أرسطو الى وحدة الملحمة والمسرحية ، ونقصد بالوحدة العضوية في القصيدة : وحدة الموضوع ، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع ، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والافكار ترتيبا به تتقدم القصيدة شيئا فشيئا حتى تنتهي الى خاتمة يستلزمها ترتيب الافكار والصور ، على ان تكون اجزاء القصيدة كالبنية الحية ، لكل جزء وظيفته فيها ، ويؤدي بعضها الى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر .

وتستلزم هذه الوحدة ان يفكر الشاعر تفكيرا طويلا في منهج قصيدته، وفي الاثر الذي يريد ان يحدثه في سامعيه ، وفي الاجزاء التي تندرج في احداث هذا الاثر ، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية ، ثم في الافكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء ، بحيث تتحرك به القصيدة الى الامام لاحداث الاثر المقصود منها ، عن طريق التتابع المنطقي ، وتسلسل الاحداث او الافكار ، ووحدة الطابع ، والوقوف على المنهج على هذا النحو ـ قبل البدء في النظم ـ يساعد على ابتكار الافكار

---

(١) انظر هذا الكتاب صفحات ٦١ ـ ٦٦ .

الجزئية والصور التي تساعد على توكيد الاثر المراد (١) .

ولا بد أن تكون الصلة بين أجزاء القصيدة محكمة ، صادرة عن ناحية وحدة الموضوع ووحدة الفكر فيه ، ووحدة المشاعر التي تنبعث منه ، أي انها صلة تقضي بها طبيعة الموضوع ، ووحدة الاثر الناتج عنه . فليست القصيدة الجاهلية وحدة عضوية في شكل ما من الاشكال ، لانه

---

(١) لا يمكن وضع طريقة معينة يتبعها الشعراء في قصائدهم لرسم منهجها ، ولتنفيذه . وقد اكتفينا بذكر القدر العام المشترك . ويصف الشاعر الانجليزي « سبندر » ان بعض الشعراء يدركون منهجهم جملة وفي وضوح ، على حين يحاول الآخرون محاولات عدة رسم هذا المنهج واتمامه ، ويحورون أو يعتبرون تغييرا تاما محاولاتهم حتى يصلوا الى نتيجة يرضونها . والعبرة ايضا بالنتائج التي يصلون اليها مهما طال زمن الجهد . وكلا الفريقين يضع افكاره في شكل ساذج اولا ، ثم يرتبها قبل ان ينظم . ولا مجال هنا لتفصيل هاتين الطريقتين وضرب امثلة عليهما، انظر :

S. Spender : The Making of a Poem, 46-52

على حين يعيب ا. الان بو على بعض الشعراء طريقتهم في ترتيب الاحداث (تاريخية ومخترعة) في بادىء الامر ليكملوها بعد ذلك بالحوار والوصف في الصياغة . ويرى ان يبدأ الشاعر بتحديد الاثر الذي يريده ، ولمن يتوجه في قصيدته ، وتحديد الطابع العام الذي يسود قصيدته من حزن وفرح ، وتشاؤم وتفاؤل ... ويرى ان هذا النهج خير طريقة لابتكار دقائق الافكار التي تعين على الوصول الى الهدف ، ويضرب مثلا مطولا بطريقته في نظم قصيدته المشهورة : « الغراب » ، انظر :

F. A. Poe : Trois Manifestes trad. par L. Lalou p. 56-30.

قارن هذه الطرق ـ على ما بينها من قاسم مشترك في ترتيب الافكار ورسم المنهج قبل الكتابة ـ بما قاله ابن طباطبا في وصف عملية الشعر على الطريقة العربية القديمة اذ يقول : « فاذا اراد الشاعر بناء قصيدته محص المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا ، واعد له ما يلبسه اياه من الالفاظ التي تطابقه ، والقوافي التي توافقه ، والوزن الذي يسلس له القول عليه . فاذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يرومه اثبته ، واعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني ، على غير تنسيق للشعر وترتيب لفنون القول فيه ، بل يعلق كل بيت يتفق له نظامه ، على تفاوت ما بينه وبين ما قبله . فاذا اكملت له المعاني ، وكثرت الابيات ، وفق بينها بابيات تكون نظاما لها ، وسلكا جامعا لما تشتت منها ... ويسلك الشاعر منهاج اصحاب الرسائل في بلاغتهم ، وتصرفهم في مكاتباتهم ، فان للشعر فصولا كفصول الرسائل ، فيحتاج الشاعر الى ان يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة ، فيتخلص من الغزل الى المديح ، ومن المديح الى الشكوى ، ومن الشكوى الى الاستماحة ، ومن وصف الديار والآثار الى وصف الفيافي والنوق ... » . ولا يعدو هذا وصف القصائد القديمة كما كانت عليه ، كما سبق ان شرحنا في القسم العربي من هذا الكتاب ـ (انظر : محمد بن احمد بن طباطبا العلوي : عيار الشعر ، ص ٥ ـ ٦) .

لا صلة فكرية بين اجزائها ، فالوحدة فيها خارجية لا رباط فيها الا من ناحية خيال الجاهلي وحالته النفسية في وصفه الرحلة لمدح الممدوح . وكان لهذا الرباط الواهي مبرر من المبررات في العصر الجاهلي ، ثم صار تقليديا على مر العصور ، وقد شرحنا هذه الناحية في الشعر الجاهلي ، وضربنا عليها أمثلة ، وبينا خطأ القدامى – من نقاد العرب – في ترديدهم لكلمة الوحدة العضوية دون أن يفهموها ، ولهذا لم تترك اثرا ما في النتاج الادبي، ولم تتناف في خيالهم مع فهم القصيدة كما كانت عليه في الادب العربي قبل العصر الحديث ، على ما بين اجزائها من تنافر يتنافى والوحدة العضوية (١) في معناها الصحيح .

تقضي هذه الوحدة استيفاء كل فكرة في النظم في موضعها المحدد لها من القصيدة قبل الانتقال الى الفكرة التالية ، بحيث لا يصح الرجوع – بعد الى الفكرة الاولى في القصيدة ، والا بدا الفكر مضطربا ، واختلت بقية القصيدة ، كما في هذه الابيات من رثاء أم السليك لولدها :

والمنايا رصد للفتى حيث سلك
اي شيء حسن لفتى لم يك لك ؟
كل شيء قاتل حين تلقى أجلك
طال ما قد نلت في غير كد أملك

فان هناك ربطا ما بين البيت الثالث والاول ، وكذلك بين الرابع والثاني ، على حين لا تبدو الصلة بين البيت الاول والثاني ، وكذلك بين الثالث والرابع . والقصيدة في الاصل موزعة المعاني ، لا نظام لها (٢) .

وكذلك سينية شوقي الاندلسية التي مطلعها :

اختلاف النهار والليل ينسي اذكرا لي الصبا وايام انسي

---

(١) راجع هذا الكتاب ، صفحات ٢١٠ – ٢١٣ .

(٢) ليس هذا سوى مثل لتفهم فكرة الوحدة في رسم منهج القصيدة قبل كتابتها ، ومن المحتمل ان تكون قد سقطت ابيات من القصيدة في روايتها ، وكذا يحتمل ان تكون قد وصلت الينا غير منظمة الابيات على حسب ما قالتها ناظمتها . انظر : (ابو تمام حبيب بن أوس الطائي) : ديوان الحماسة ، ج ١ ، ص ٣٨٥ – ٣٨٧ ، ٢١٥ – ٢١٨ .

فهي تسير على طريقة تقليدية محضة ، يقلد فيها شوقي البحتري ، فيصف شوقي حالته النفسية في منفاه وموقفه ممن نفوه ، ويتحدث بعد ذلك عن حنينه لوطنه ، ثم يغيب في حلم تاريخي يتغنى فيه بمجد مصر الغابر ، ويذكر بعد ذلك ما يفعله الدهر بالممالك والعظماء ، ويتخذ هذا تعلة للحديث عن الامويين ، يصف آثارهم وآثار بعض الدويلات في الاندلس ، وما رماهم به الدهر حتى :

ركبوا بالبحار نعشا، وكانت   تحت آبائهم هي العرش أمس

ثم يعود الى الحديث عن موقفه في منفاه فيشكر الاندلسيين ، ويستخلص أخيرا العبرة من التاريخ ، في بيت يلخص فيه غرضه التاريخي في القصيدة ، وهو غرض له صلة بحالته النفسية ، فيقول :

واذا فاتك التفات الى الما   ضي ، فقد غاب عنك وجه التأسي

فنظام القصيدة تقليدي محض ، اذا تراءت فيه وحدة نفسية فلا وحدة عضوية له ، على أن في بعض أبيات القصيدة اضطرابا في ترتيب الافكار ، حين يقول شوقي :

يا فؤادي ، لكل أمر قرار   فيه يبدو وينجلي بعد لبس
عقلت لجة الامور عقولا   كانت الحوت، طول سبح وغس
غرقت حيث لا يصاح بطاف   او غريق ، ولا يصاخ لحس
فلك يكسف الشموس نهارا   ويسوم البدور ليلة وكس
ومواقيت للامور ، اذا ما   بلغتها الامور صارت لعكس
دول كالرجال مرتهنات   بقيام من الجدود وتعس

فالابيات في هذا الجزء دائرة حول معنيين اساسيين : أولهما ان للامور مستقرا ، تتضح فيه بعد ابهام ، وكل فكر ــ مهما يكن عليه من الدربة ــ يحاول سبر غورها ، قبل استقرارها ، يغرق في لجتها . والبيت الاول ــ من الابيات المذكورة ــ عنوان لهذه الفكرة ، وما يليه تفصيل لها. وثاني المعنيين أن للدهر ، او للمقادير التي تجري فيه ، سلطانا على كل ذي سلطان من الافراد والدول . والمعنى الاول يشرحه في الابيات الثلاثة الاولى ، ثم في البيت الخامس ، والمعنى الثاني ينتظم البيت الرابع ، ثم

السادس وما بعده . فهنا لا ترتيب في الافكار ، اذ ينتقل الشاعر من أحد المعنيين الى الآخر ، ثم يعود الى الاول (١) .

وللوحدة العضوية أثر في الصورة والاخيلة ، اذ تصبح كالبنية الحية في بناء القصيدة واذكاء الشعور فيها ، ولا تكون تقليدية تتراكم على حسب ما تملي الذاكرة ، او تستوحي من مظاهر خارجية لا تمت بكبير صلة الى التجربة ، بل لا محيد من تعاونها جميعا لرسم الصورة العامة ، وتقدمها في القصيدة على حساب منهج الشاعر في وصفه شعوره .

ولنضرب مثلا هنا بقصيدة الشاعر المهجري ميخائيل نعيمة ، « أخي » وفيها يصور حال الشرق العربي بعد الحرب العالمية الاولى ، وكيف ساقه الغرب الى الحرب سوق القطيع ، وتركه غارما غير غانم ، ضحاياه وقعوا ليغنم الاجنبي ، واحياؤه يعانون نتاج بؤس الحرب ، لا يصغي لشكواهم سيدهم . فحياتهم موت ، واولى بهم ظلام القبور من حياة لا يتذوقون فيها طعم الحبور ، ونسوق هذه المقطوعات من القصيدة لنرى كيف تقدم الشاعر في هذا التصوير العضوي الحي لتجربته ، حتى انتهى الى خاتمة طبيعية لتصويره :

اخي !! ان عاد بعد الحرب جندي لاوطانه
والقى جسمه المنهوك في احضان خلانه
فلا تطلب اذا ما عدت للاوطان خلانا
لان الجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم
سوى اشباح موتانا

أخي ان ضج بعد الحرب غربي بأعماله
وقدس ذكر من ماتوا وعظم بطش ابطاله
فلا تهزج لمن سادوا ولا تشمت بمن دانا
بل اركع صامتا مثلي بقلب خاشع دام
لنبكي حظ موتانا

---

(١) انظر : الشوقيات ، ج ٢ ، ص ٥٤ ــ ٦١ وفي القصيدة مع ذلك وجوه ابداع في الصياغة وفي الافكار ، ولكننا ننظر اليها هنا بمقياس من مقاييس نقد الشعر الحديث .

اخي !! قد تم ما لو لم نشأه نحن ما تما
وقد عم البلاء ولو اردنا نحن ما عما
فلا تندب فأذن الغير لا تصغي لشكوانا
بل اتبعني لنحفر خندقا بالرفش والمعول
نواري فيه موتانا
اخي ؟ من نحن ؟ لا وطن ولا أهل ولا جار
اذا نمنا ، اذا قمنا ، ردانا الخزي والعار
لقد خمت بنا الدنيا كما خمت بموتانا
فهات الرفش واتبعني لنحفر خندقا آخر
نواري فيه احيانا

ففي المقطوعة الاولى معارضة الغرب ، في سلطانه وقوته وبطولته ، بحال الشرقيين التابعين ، ثم يتدرج في تصوير هذه الحال البائسة ، والارادة السلبية ، حتى ينتهي الى تصوير الاحياء في لباس الخزي والعار، وأشرف منه لهم حفر اللحد . ونهاية القصيدة نتيجة طبيعية لتسلسل الصور التي ساقها الشاعر ، وفيها تقدمت القصيدة نحو النهاية في حركة نامية . والقصيدة تصور تجربة نفسية اجتماعية معا ، وهي — على ما فيها من اسى — اهابة بالعزائم ، واستنهاض للهمم، وتجسيم للتبعة (١) .

وهذا وقد تعتمد القصيدة على عنصر قصصي ، فاذا كان هذا العنصر تاريخيا . فلا يكفي الاقتصار على سرد الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا ، بل لا بد من ترتيب بعضها على بعض في سببيتها وتسلسها الطبيعي ، وان ظل التاريخ ، بعد ذلك ، سدى هذه الوحدة بعد ربط حوادثه كما سبق . وشاهد ذلك قصيدة خليل مطران في صدر ديوانه في رسم معركة « بينا » بين بروسيا وفرنسا ، وما كان من هزيمة بروسيا، وتصوير حالة المهزومين النفسية في تلك الفترة تصويرا بث فيه الشاعر خواطره الوطنية ، من خجل الاحرار من موتاهم على اقامة الاحياء منهم عبيدا لاعدائهم ، وقد دفعهم ذلك الى الاستعداد للأخذ بالثأر ، حتى

---

(١) للنص انظر الدكتور محمد مندور : محاضرات في الشـ لمصري بعد شوقي ، بالحلقة الثالثة ، ١٩٥٨ ، ص ٤٧ — ٤٨ .

فتحوا باريس عام ١٨٧٠ ، فهدأت ثائرتهم . ومطلع هذه القصيدة :

مشت الجبال بهم وسال الوادي ومضوا مهادا سرن فوق مهاد (١)

هذا ، والرمزيون ينتقلون أحيانا في قصائدهم من فكرة الى فكرة على أساس الاحساس والشعور النفسي ، مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين ، على حرصهم مع ذلك ، على الوحدة العضوية ـ على نحو ما شرحنا ـ في مجموع القصيدة . وانما يقصدون بهذا النوع من الانتقال بين بعض أفكار القصيدة ـ اثارة عنصر المفاجأة ، رغبة في تقوية جانب الايحاء . اذ أن اثارة صور مختلفة ، وتقريبها للذهن في وقت معا ، من أسباب خلق حالة نفسية خاصة ، تتولد من تراسل المشاعر المختلفة ، وذلك انهم يقصدون اثارة عالم نفسي مستتر مجهول لا يمكن القاء الاضواء عليه الا عن طريق الايحاء ، وتراسل الحواس والمشاعر والصور . وبهذا تستطيع اللغة أن تدل على أعمق المشاعر في خبايا النفس ، ومن الرمزيين من كانوا يستغرقون في خلق أوهام في تصوراتهم ، كي يستعينوا بها على الدلالة على هذه الحقائق النفسية دلالة عميقة بالرغم من مظهر التهويش الفكري الذي يصفه « رامبو » : « رضت نفسي على خلق الاحلام الوهمية البسيطة ، فكنت ارى في جلاء مسجدا في مكان مصنع ، وجوقة تضرب الدفوف ، أفرادها من الملائكة ، وعربات صغيرة متحركة المقاعد تسير في طرق السماء ، وحجرة استقبال في قاع بحيرة . . . فأوجد في النهاية أن هذا التهويش الفكري اكتسب صفة التقديس » (٢) . فوحدة القصيدة الرمزية نفسية مليئة بالمفاجآت الايحائية ، وليست نفسية على أساس التداعي الذي تدفع اليه حياة الشاعر الواقعية كما كانت في الشعر العربي القديم . ولنورد من الشعر الرمزي مثالا من شعر « رامبو » ، يقول في بيتين ترجمناهما له شعرا :

سأنجو بنفسي الى حيث أصغي لشدو الطيور صبحن السلافا

---

(١) راجع مطلع ديوان خليل مطران الجزء الاول ـ وكذا : محاضرات عن خليل مطران للدكتور محمد مندور سنة ١٩٥٤ ، ص ٣٧ ـ ٤٤ .

(٢) انظر :

Rimbaud : l'Alchimie du Verbe, cf. R. M. Albérés: Bilan Littéraire du XXe Siècle, Paris, 1956, p. 177.

ولكن ، أقلبي !! استمـع للغنـا ء من الفلك ، سحرا اليـك تـوافى

فـ « لكن » هذه تقف حدا على حافة الجملة ، دون ان تربط البيت الثاني بالبيت الاول ، بل تسبغ على البيت لونا ذا معنى استثنائي خاص ، معنى نفسي فيه من تداعي المعاني ما يغمر جوانبه جميعـا » (١) . وقـد تأثر بهذا المنحى الاستاذ خليل شيبوب في قصيدته : «الشراع» ، والشراع رمز حبه ، ونوره الهادي في لجة الحياة التي تعج بالناس والالغاز ، وخضم مبهماتها لا ساحل له . ولنقتصر على أبيات من هذه القصيدة ــ وهي مـن الشعر المطلق ــ يقول خليل شيبوب في آخر هذه القصيدة :

ألا يا شراعا في الظلام يسير ،
كهمك همي ، والحياة مسير .
ذهبتُ ، وما أدري ، كزورقك الذي
اخذت به مستعجلا كل مأخذ
امامي آفاق الحيـاة بعيـدة
بلينا جميعا ، وهي غـر جديدة .
أنبقى سائريـن الى الغيوب ؟؟
ونبقـى كاظمين على اللغـوب ؟؟
ولكـن نجما في السماء ينير .
عليـه تسـير ،
فكيف اليـه تصـير
كنجمي هذا النجم يشرق زاهرا ،
هي غاية ارمي اليها سائرا ،
حـائـرا ،
في دجـى الليـالـي .

---

(١) انظـر :
P. Sartre. Qu'est-ce que la Littérature,, Situation II., p. 68.
وقد ترجمنا البيتين ترجمة تكاد تكون حرفيـة .

ولا ابالي

بما فد صنعن على التوالي .

قد اسودت الدنيا ،ولا نور أهتدي به ، وتولاني أسى ونزاع
حياة الورى كالبحر لا منتهى له وحبي على بحر الحياة شراع(١)

فالانتقالات النفسية المفاجئة الموحية ظاهرة في القصيدة مع استيفائها لوحدتها العضوية في مجموعها على طريقة الرمزيين .

ثم ان من كبار النقاد من يضع وحدة طولية للقصيدة ، تقابل الوحدة الزمنية في المسرحية . وهذا يستدعي أن يكون للقصيدة طول معلوم يتلاءم مع التجربة الشعرية ، فاذا كانت القصيدة بالغة القصر فلن يستطاع بها نقل التجربة الشعرية الى القاريء ، واثارة فكره وشعوره واذا كانت بالغة الطول انفصمت وحدتها ، وصارت – اذا كانت من جيد الشعر – كأنها قصائد متوالية منفصلة ، متميزة في مشاعرها وموضوعها ، ويفهم من كلام « ألان بو » أن القصيدة لا ينبغي أن تقل عما دون العشرين من الابيات وألا تزيد كثيرا عن مائة بيت (٢) .

هذا ، وقد كانت الوحدة العضوية من أوائل معالم التجديد في الشعر العربي الحديث ، ومن بواكر مظاهر تأثرنا المحمود بشعر الغرب . وكان خليل مطران اول من نبه الى أنه لم يجد في الشعر العربي « ارتباطا بين المعاني التي تتضمنها القصيدة الواحدة ، ولا تلاحما بين اجزائها، ولا مقاصد عامة تقام عليها أبنيتها ، وتوطد أركانها ، وربما اجتمع في القصيدة الواحدة من الشعر ما يجتمع في احد المتاحف من النفائس، ولكن بلا صلة ولا تسلسل وناهيك عما في الغزل العربي من الاغراض الاتباعية التي لا تجتمع الا لتتنافر وتتناكب في ذهن القاريء (٣) » . وقد اتبع في شعره المنهج الجديد ،ولخصه في مقدمة ديوانه الذي أخرجه عام ١٨٩٠ : « هذا شعر ليس ناظمه بعبده ،

---

(١) مجلة « أبولو » السنة الاولى ، عدد نوفمبر سنة ١٩٣٢ ، ص ٢٢٧ – ٢٣٠ .
(٢) انظر :
E. A. Poe : Complete Tales and Poems, p. 889-892
وكذا : B. Croce : la Poésie... p. 92-93.
(٣) خليل مطران في المجلة المصرية – السنة الاولى ج ٢، ١٦ يونيه ١٩٠٠ ، ص ٢٢ – ٤٤ .

ولا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده ، يقال فيه المعنى الصحيح في اللفظ الفصيح . ولا ينظر قائله الى جمال البيت المفرد ولو أنكر جاره وشاتم أخاه ، ودابر المطلع وقاطع المقطع وخالف الختام ، بل ينظر الى جمال البيت في ذاته وفي موضعه ، والى جملة القصيدة في تركيبها وفي ترتيبها ، وفي تناسق معانيها وتوافقها ، مع ندور التصور وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة، وشفوفه عن الشعور الحر، وتحري دقةالوصف واستيفائه فيه على قدر » (١) .

والأستاذ العقاد أوضح منهجا واكثر عمقا في دعوته الى الوحدة العضوية في القصيدة، اذ يذكر ان القصيدة « ينبغيأن تكون عملا فنيا تاما» يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقي بانغامه ، بحيث اذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة اخل ذلك بوحدة الصنعة وافسدها فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي ، يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته (٢) » . والقصيدة « بنية حية ، وليست قطعا متناثرة يجمعها اطار واحد . فليس من الشعر الرفيع شعر تغير أوضاع الابيات فيه ولا تحس منه ثم بتغير في قصد الشاعر ومعناه (٣) » .

وكان لهذه الدعوة أثر ثوري بعيد المدى في ادراك الشعر وفي ادراك القصيدة بوصفها وحدة حية كاملة ، وفي السمو بموضوعها وغاياتها ، وفي صدق صورها وتآزرها جميعا على الوصول الى هدفها ، اذ أن الأسلوب « الذي يطلبه قاريء يكتفي بالبيت بعد البيت كانه شيء مستقل عما قبله وبعده غير الأسلوب الذي يطلبه قاريء يحوجه البيت الى تذكر ما سبقه وترقب ما بعده . فهذا لا يستريح تشوقه الا بعد الفراغ من القصيدة ، ولا يحكم علىاسلوبها الا بنسقها الشامل لاقسامها وابياتها .اما ذاك فليس يطلب الا معنى على قدر البيت ، وليس يظن القصيدة شيئا الا أن يكون فيها « بيت قصيد » ، ولو كانت هي لغوا مبددا لا موجب لاتساقه في نظام .. وقد يفي

---

(١) مقدمة خليل مطران للجزء الاول من ديوانه ، ص ٨ — ٩ .

(٢) ديوان الاستاذ العقاد (عباس محمود) ، ج ٤ ، ص ٤٦ .

(٣) مجلة الكتاب ، عدد اكتوبر ١٩٤٧ ، ص ١٥٠٦ .

أسلوب الأبيات المتفرقة بمطالب نفوس سواذج تخلو من الخوالج المركبّة ، والنظريات المتعددة ، والمعارف التي تتناول الاحساس بالتنويع والتحليل ولكنه لا يفي بمطالب النفوس التي تتجاوب فيها المعرفة والاحساس، وتنظر الى الدنيا بعين نلمح فيها شيئا غير هذا النظر الآلي المباح للجميع (١) » .

وقد أكد هذه النتائج القيمة للوحدة العضوية المرحوم عبد الرحمن شكري في مقدمة الجزء الخامس من ديوانه ، بعنوان : « في الشعر ومذاهبه» وفيها يقرر أن قيمة البيت في الصلة التي بين معناه وبين موضوع القصيدة لان البيت جزء مكمل ، ولا يصح أن يكون البيت شاذا خارجا عن مكانه من القصيدة ، وأنه ينبغي أن ننظر الى القصيدة من حيث هي شيء فرد كامل لا من حيث هي أبيات مستقلة ، وأن مثل الشاعر الذي لا يعني باعطاء وحدة القصيدة حقها مثل النقاش الذي يجعل نصيب أجزاء الصورة التي ينقشها من الضوء نصيبا واحدا ، وكما انه ينبغي للنقاش أن يميز بين مقادير امتزاج النور والظلام في نقشه كذلك ينبغي للشاعر أن يميز بين جوانب موضوع القصيدة وما يستلزمه كل جانب من الخيال والتفكير(٢)

على أنا لا نغفل هنا الاشارة الى الفرق بين الوحدةالعضويةفيالقصيدة والوحدة العضوية في الشعر المسرحي وشعر الملاحم ، فالثانية ارسخ ، ومقاييسها أوضح ، لأنها ترجع الى ترتيب اجزاء الحكاية أو الخرافة وأثر ذلك في نفسية الأشخاص وتوالي الاحداث . فاذا اختلت الوحدة بأن نقلنا منظرا مسرحيا الى غير مكانه ، أو جزءا من الملحمة الى غير موضعه ، انهار العمل الفني من أساسه . اما وحدة القصيدة فمقياسها ، كما قلنا ترتيب أجزاء الفكرة ونمو الصور ، ودلالة هذا النمو على الحركة الشعورية في نظام منطقي عند غير الرمزيين ، ونظام نفس ايحائي عند الرمزيين .

---

(١) هذا أعمق ما قيل في وحدة القصيدة في النقد العربي ، انظر الاستاذ عباس محمود العقاد في كلمة ختام ، آخر الجزء الرابع من ديوانه ، ص ٣٥٢ – ٣٥٣ .

(٢) راجع أيضا : الدكتور محمد مندور : محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي ، ١٩٥٥ ، ص ٧٩ – ٨٠ .

وقد يكون للقصيدة عنصر قصصي تاريخي أو غير تاريخي ، وحينذاك تكون وحدتها شبيهة بوحدة المسرحية ، أما اذا لم تكن ذات عنصر قصصي فقد تبدو بعض معالم الوحدة العضوية فيها غير ثابتة ، ولكنها مع ذلك مبنية على اعتبارات فنية يجب أن تلحظ في البنية العامة ، وقد تختلف هذه الملحوظات المتعلقة بالبنية العامة من وجهة نظر اخرى ، وتظل في كل حالاتها دعامتها الاعتداد بالوحدة العامة للقصيدة . واهم ما يجب التنبه اليه ـ في اختيار التجربة نفسه ـ الا تتنافر الاجزاء وأن تتعاون جميعها في احداث المراد ، وأن تتقدم القصيدة في التصوير شيئا فشيئا في حركة نامية موحية ، والا يشرح الشاعر فكرة ثم يعود اليها او الى ما هو أوثق رباطا بها عند انتقاله منها الى غيرها ، ويتطلب كل ذلك التفكير العميق في بنية القصيدة بوصفها وحدة ذات اجزاء مترابطة قبل البدء في نظمها .وبعد ذلك قد تتساوى الأجزاء الواحدة في موضعها من القصيدة أو تتقارب على حسب الوجهة النفسية للبناء العام فيها ، بحيث لو وضعت بعض الأجزاء أو الابيات مكان الأخرى لم تختل وحدة القصيدة ، وهذا ما يسلم به دعاة الوحدة في القصيدة انفسهم ونضرب مثلا لمرونة معالم الوحدة في القصيدة بقول ميخائيل نعيمة في قصيدته : « آفاق القلب » :

دموع العين قد جمدت وريح الفكر قد همدت
فلم يا قلب ؛ لم يا قلب فيك النار في لهب
وكنت أظنها خمدت ؟

ربيع العمر مذ ذهبا وريق الحب مذ نضبا
افقت ، وكنت يا قلبي بلا سمع ولا بصر
كصخر في الحشا رسبا

فكم من مرة هجما عليك الحب فانهزما
وكم ، كم قد جثا قلب امامك حاملا أملا
فراح مزودا الما !!

وكم عين لديك بكت وكم روح اليك شكت
فسالت مهجة الشاكي وجفت دمعة الباكي
ووسما فيك ما تركت

الى أن دار في خلدي بأنك لست من جسدي
وانك طينة لما يرابي الله لم ينفخ
بها من روحه الأبدي

فالمقطوعة الثالثة « فكم من مرة هجما ... » والرابعة . وكم عين لديك بكت ... » يمكن أن يتبادلا موضعهما دون اضرار ما بوحدة القصيدة بل يبدو لنا أنهما لو تبادلا الوضع لكان ترقيا في التصوير من الأدنى الى الأعلى ، وهو اجود ، وذلك ان الشاعر ينص في المقطوعة الثالثة المذكورة على صده لهجمات الحب ، وعدم اصغائه لقلبّ الحبيب . وهذا أشد قسوة من تنكره لمطلق باك أو شاك (١) .

---

(١) ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، ص ٥٢ ـ ٥٣ ـ والامثلة على ذلك كثيرة متنوعة. فمثلا قصيدة « الطلاسم » لايليا ابو ماضي ، التي ذكرنا الفقرة الاولى منها (ص ٣٩٣ من هذا الكتاب) تتوالى هكذا ابياتها :

اجديد ام قديم أنا في هذا الوجود
هل انا حر طليق ام اسير في القيود
هل انا قائد نفسي في حياتي ام مقود ؟
اتمنى انني ادري ولكن لست ادري ،
وطريقي ما طريقي ؟ اطويل ام قصير ؟
هل انا اصعد ام اهبط فيه واغور
وانا السائر في الدرب ام الدرب تسير
ام كلانا واقف والدهر يجري؟ لست ادري

(القصيدة : ايليا ابو ماضي : الجداول ، ص ٨٩ ـ ٩٠) .
لو تبادلت المقطوعتان السابقتان موضعهما ماضر ذلك بوحدة القصيدة ، بل يبدو لي ان الفقرة الاخيرة المذكورة اشد ارتباطا بالفقرة السابقة على المقطوعتين في القصيدة ، وقد ذكرناها من قبل ، ص ٣٩٣ من هذا الكتاب ، اذ تنتهي هذه الفقرة بقول ايليا :
كيف جئت ؟ كيف ابصرت طريقي ؟ لست ادري .
وهذا المعنى اوثق صلة بقوله في الفقرة الاخيرة المذكورة هنا : «وطريقي ما طريقي ...»
ونظير ذلك قصيدة الاستاذ العقاد : «نبئيني » ، وهي تجربة صادقة من تجارب القلب الانساني :

يا رجائي وسلوتي وعزائي واليفي اذا اجتواني الأليف
نبئيني ، فلست اعلم ماذا منك قلبي بحسنه مشغوف =

ولعل هذا هو السبب في ان الاستاذ الدكتور مندور يفضل في القصيدة ان يستبدل بالوحدة العضوية « التصميم الهندسي » ، وفيه توزع أجزاء القصيدة وتحدد وتتطور (١) .

ولكنا — مع ذلك — نفضل اسم الوحدة العضوية على « التصميم » ، لان لها — على الرغم من مرونتها في القصيدة — اثرا عظيما قيما في ادراك وحدة القصيدة بوصفها عملا فنيا متآزر الأجزاء في بنيته ، هذا الى اثرها العظيم كذلك في صياغة الشعر وفي الصور الادبية في القصيدة .

= كل حسن اراك اكبر منه ... ان معناك تالد وطريف
لست اهواك للجمال ، وان كا ... ن جميلا ذاك المحيا العفيف
لست اهواك للذكاء ، وان كا ... ن ذكاء يذكي النهى ويشوف
لست اهواك الدلال ، وان كا ... ن ظريفا يصبو اليه الظريف
لست اهواك للخصال ، وان رف ... علينا منهن ظل وريف
لست اهواك للرشاقة والرقـ ... ـة والانس وهو شتى صنوف
انا أهواك « انت » انت فلا شيء ... سوى « آنت » بالفؤاد يطيف
ان حبا يا قلب ليس بمنسيـ ... ـيك جمال الجميل حب ضعيف

فالقصيدة متتابعة في قياسها حتى تنتهي الى نتيجتها المنطقية ، ومعانيها مترابطة محكمة ، ولكن اذا اخرنا البيت الخامس مثلا عن السادس لم تتغير معاني القصيدة ولا وحدتها ، بل يظهر اننا لو اخرنا بيتي الذكاء والخصال الى ما بعد البيت الثامن كانت المعاني اشد ترابطا ، لان صلة الجمال بالدلال والرشاقة والرقة والانس أوثق من صلته بالذكاء والخصال جملة (انظر للقصيدة ديوان الاستاذ العقاد : الجزء الرابع ، ص ٣١٦) .

(١) الدكتور محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ، ١٩٥٨ ، ص ١٠٥ — ١٠٦ .

٥

صياغة الشعر

اذا كان العمل الأدبي ــ بعامة ــ يتوقف على الدقة في الصياغة ، فان أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائه ، فعلاقة تجربة الشاعر بلغته اوثق وأهم من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية في العصر الحديث . وذلك ان الشاعر يعتمد على ما في قوة التعبير من ايحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به ، وفي لغة الشعر يخضع التعبير لقوانين اللغة العامة ، ولكنه يفيد مع ذلك من اعتماده على دلالات القرائن ، وما يمكن أن تضفيه هذه الدلالات على التصوير ، عن طريق موسيقية التعبير ، وموقعه وتآزر كلماته واثر ذلك كله في التصوير .

وللاسلوب الشعري مع ذلك جانب تاريخي : اذ ان لكل عصر ذوقه اللغوي والتصويري الخاص به . وقيمه الفكرية ، ومطالبه التي يروقه تصويرها . ولا يمكن في ذلك فصل المضمون عن شكله الذي يصوغه فيه الشاعر ، كما لا يمكن فصل المعاني في جملتها عن المذهب الادبي اوالمطلب الاجتماعي الخاصين بكل عصر . وعلى الرغم من ذلك احتفظت لغة الشعر ــ على مر العصور ــ بمقومات فنية ، لا زالت تنمو بفضل عباقرة الشعراء والنقاد في مختلفي الآداب . وانتهت الى العصر الحديث واثرت في ادبنا نحن في صياغته ومعانيه . كما أثرت في فهم معنى التجربة في الشعر كما شرحنا فيما سبق من هذا الفصل .

ولا ينال هذا التأثر ــ في شيء ــ من اللغة الفاظها وقواعدها ، فهذا ما لم يقل به احد من المجددين الذين يعتد بهم ، في ادبنا او في الآداب العالمية الأخرى . ولم يدر في خلد هؤلاء المجددين ان ينالوا من اللغة او يهونوا من شأن المعرفة الدقيقة لاساليبها ومعانيها . ولكنهم افادوا من الاداب الاخرى كثيرا في فهم معنى الشعر . وفي السمو به عن مجرد الزخرف في الكلام او المهارة في الصناعة وفي اللعب بالألفاظ . ووصف الكلمات نظما .

كما اهتموا ـ بما أفادوا من الثقافات العالمية ـ الى ربط الشعر بالواقع في صدق فني وواقعي يعلو عن المعايير التقليدية التي كان يرددها الأقدمون في عمود الشعر (١) . ورأوا ـ مسترشدين في ذلك بثقافتهم الغربية ـ أن الشعر وسيلة استجلاء الأسرار النفسية والكونية ؛ كما عرفوا الطرق الفنية السليمة للتصوير والايحاء . وهي ما تعنينا في هذا الجزء من الفصل . فاختلاف الآداب ليس حائلا دون التأثر بالصياغة الفنية . كما انه لا خطر من هذا التأثر متى اهتدت اليه العبقريات الرشيدة (٢) .

وقديما بحث النقاد في وجوه البلاغة التي يفاد منها في الشعر والخطابة وقد سقنا كثيرا منها في حديثنا في نقد ارسطو (٣) . ثم النقد العربي (٤) . وقد عني النقد العربي بها . واعتمد التجديد في الشعر على اعتبارات كانت جلها خاصة بهذه الوجوه (٥) . كما استأثر ذلك بكثير من بحوثهم التي دارت حول عمود الشعر . ثم حول اللفظ والمعنى (٦) . وقد أفادوا فيها من بحوث القدماء ولكنهم قد أكثروا في ذلك كله من التقسيمات والتفريعات التي ليس لها شأن في توجيه العمل الفني .

ونرى أن ندرس هذه الصورة الأدبية . في معانيها الجمالية . وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة . ولا يتيسر ذلك الا اذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي بوصفه وحدة . والى موقف الشاعر في تجربته

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ١٦٧ ـ ١٧٣ .

(٢) انظر كتابنا : الادب المقارن ، ص جـ ـ د و ص ١١٠ ـ ١١٢ ـ وانظر مقالا في ذلك للاستاذ العقاد عنوانه : « معراج الشعر » في مجلة الكتاب (أكتوبر سنة ١٩٤٧ ، المجلد الرابع ، ص ٥٠٦) . وقد اقر هذا المبدأ في عمومه بعض نقاد العرب القدامى ، يقول أبو هلال : « ومن عرف ترتيب المعاني واستعمال الالفاظ على وجوهها للغة من اللغات ، ثم انتقل الى لغة اخرى ، تهيأ له فيها من صنعة الكلام مثل ما تهيأ له في الاولى . الا ترى أن عبد الحميد الكاتب استخرج أمثلة الكتابة التي رسمها لمن بعده من اللسان الفارسي ، فحولها الى اللسان العربي ؟ » . ولا يعنينا من كلام أبي هلال الا اقراره للمبدأ العام في تأثر لغة بلغة في نواحيها الفنية تأثرا محمودا ، وليس هنا مجال البحث في صحة المثال الذي أتى به . (انظر : ابو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ٥١) .

(٣) انظر على الاخص الفصل الثالث والرابع من الباب الاول من هذا الكتاب .

(٤) انظر الفصل الثالث والرابع والسادس من الباب الثاني من هذا الكتاب .

(٥) انظر الفصل الخامس من الباب الثاني من هذا الكتاب .

(٦) انظر الفصل السادس من الباب الثاني من هذا الكتاب .

وفي هذه الحالات تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني ، مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها ، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي ، والمتآزرة معا على ابراز الفكرة في ثوبها الشعري .

وعلينا لذلك أن نشرح – أولا – معنى الخيال وأثره في العمل الفني وفي الصورة الشعرية بخاصة ، وقيمة هذه الصورة في المذاهب الادبية وفي الشعر الحديث ، ثم – ثانيا نشرح موسيقا الشعر واختلاف النظرة لها في القديم والحديث – مع بيان تأثرنا في ذلك كله بشعر الغرب .

١ – الخيـال

سبق أن تحدثنا في مفهوم الخيال القديم كما كان عند أرسطو والعرب والكلاسيكيين (١) . وكان المفهوم القديم للخيال عقبة في سبيل فهم الصورة وفي سبيل ميلاد الشعر الغنائي الحديث . لأن الخيال والوهم شيء واحد عند أولئك جميعا ، ويجب الحذر منه في الادب ، بل وفي الأحاديث العامة لدى أصحاب الفلسفة العقلية هؤلاء . يقول لابروير الكلاسيكي الفرنسي « يجب الا تحتوي أحاديثنا أو كتبنا على كثير من الخيال ، لانه لا ينتج غالبا الا افكارا باطلة صبيانية ، لا تصلح من شأننا ، ولا جدوى منها في صواب الرأي أو قوة التمييز أو في السمو بحالنا ، فيجب أن تصدر افكارنا عن الذوق السليم ، والعقل الراجح ، وأن تكون أثرا لنفوذ بصيرتنا (٢) » بل كان الكلاسيكيون يرون الخيال قسمة مشتركة بين الانسان والحيوان ويقيدون الشاعر بقيود نظرية « المحاكاة » لئلا يضل في متاهاته .

وقد تحقق اعظم تحول في مفهوم الخيال ، بفضل الفيلسوف الالماني « كانت (٣) » اذ يرى « كانت » أن الخيال أجل قوى الانسان ، وانه لاغنى

---

(١) هذا الكتاب ، ص ١١٤ – ١١٥ ، ١٦٢ – ١٦٤ .

(٢) La Bruyère : les Caractères.

(٣) انظر ص ٣٠٠ وما يليها من هذا الكتاب ، وانظر بحثا طويلا لنا في تطور هذا المفهوم في مجلة « المجلة » ، اغسطس عام ١٩٥٩ .

لاية قوة اخرى من قوى الانسان عن الخيال . « وقلما وعى الناس قدر الخيال وخطره (١) » .

وبعد « كانت » اتى الرومانتيكيون ثم اصحاب المذاهب الحديثة حتى اليوم ، فتبعوه في تقدير خطر الخيال ، وفهمه فهما حديثا ، على انه التفكير بالصور على حسب طرق فنية تختلف من مذهب فني لمذهب فني آخر ، على حسب ما نشرح في هذه المذاهب .

١ ــ ففي الرومانتيكية يعبر « ورد زورث » عن التجربة الفنية انها « فيض تلقائي للعواطف القوية » ، ولكن على أن « يثير الشاعر آثار الانفعال في حال طمأنينة وهدوء » .

ويفرق « وردز ورث » بين الوهم والخيال ، ويقرر سمو الثاني وخطر الأول ، فالوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور ، ويسخرها لمشاعر فردية عرضية ، اما الخيال فهو العدسة الذهبية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه أصيلة في شكلها ولونها .

وقد كان « وردز ورث » من دعاة الخيال المدعم بالعاطفة : مثلا يقول في رسالة وجهها الى شاعر ناشيء : « ان مشاعرك قوية ، فثق في هذه المشاعر ، فيستمد منها شعرك ما له تناسق وشكل، كما تستمد الشجرة من القوة الحيوية التي تغذيها (٢) » ويقول كوليردج في حديثه عن شعر شكسبير : « الصور فيه براهين عبقرية اصيلة ، وما ذلك الا لانها خاضعةفي صياغتها لسيطرة العاطفة (٣) » .

---

(١) انظر المقال السابق وكذا :
Martin Heidegger : Kant et le Problème de la Métaphysique, p. 185-196.

(٢) انظر : Wordsworth : Letters, Later Years, I, 537.
والمرجع السابق ، ص ٤٠٨ .

(٣) انظر : Colridge : Biographia Literaria, Chap. XV, Vol. II.
والمرجع السابق ، ص ٤١٨ ــ ثم قارن هذه الاقوال الرومانتيكية بنظيرتها عند الرومانتيكيين الفرنسيين ، ص ٥ من كتابي : الرومانتيكية .

وكان من ابرز من بحث في الخيال ، واثره في اختراع الصور في عهد الرومانتيكيين « وردز ورث » و « كوليردج » . أما وردز ورث فلم يعن بالبحث في الخيال من حيث هو بقدر ما عني بأثره في الصورة الفنية الشعرية وعنده أن « الخيال هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباسا فيه تكتسي أشخاص المسرحية نسيجا جديدا ؛ ويسلكون مسالكهم الطريفة ، أو هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج ـ معا ـ العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعا متآلفا منسجما (١) » ، « وحين يسوق الخيال مقارنة .... فهي نوع من تصوير الحقيقة عن طريق المشابهة ، ثم لا تزال تباشر سلطانها على العقل منذ لحظة ادراكها ، وتتوقف هذه المشابهة على التعبير والأثر . اكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل . كما تتوقف على الخصائص الجوهرية الذاتية اكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجية . ثم ان الصور يؤثر بعضها في بعض على نسق واحد . والخيال وعي ذو سلطان ثابت الدعائم ، لا يهتدي المرء اليه ، لانه يعجز عن الوقوف على عظمته الا اذا عرفه عن طريق الشعور ، وحينئذ لا تستطيع قوة اخرى من قوى العقل أن تضعفه أو تفسده أو تنقص منه (٢) » . وفي هذا كله اصبح الخيال ـ في مجاله الفني ـ ذا مكانة تفوق قوى العقل الاخرى على شرط أن تكون الصور التي ينتجها متسقة متآزرة ، تتآلف على تصوير الحقيقة ، كما يتضح من النص السالف : هذا موجز لآراء « وردز ورث » في الخيال والصور الادبية .

وقد تأثر « كوليردج » بلفسفة « كانت » في تفرقته بين الحكم الجمالي والحكم العقلي ، كما افاد كذلك منه ومن صديقه « وردز ورث » في دراسة الخيال(٣) ويقسم « كوليردج » الخيال الى نوعين : الخيال الاولي، والخيال الثانوي .

والخيال الأولى هو القوة الحيوية والعامل الاول فى كل ادراك انسانى

---

(١) انظر : ; Wordsworth's Prose Works. ed. Grosart, III, 465 quoted in : W. K. Wimsatt, op. cit. p. 387.

(٢) وهذه الآراء يتفق فيها وردزورث مع لامب Charles Lamb انظر المرجع السابق ، ص ٣٨٧ ـ ٣٨٨ .

(٣) المرجع السابق ، ص ٣٨٨ ـ ٣٨٩ ، ٣٩٢ ـ ٣٩٣

وهـو علمي في وظيفته ، ويقابل ما يدعوه « كانت » الخيال الانتاجي . فكل ادراك علمي لا بد فيه من هذا النوع من الخيال .

اما الخيال الثانوي فهو صدى للخيال السابق ، ويصطحب دائمابالوعي الارادي ، وهو يتفق مع الخيال الاول في نوع عمله ، ولكنه يختلف عنه في درجته وطريقة عمله ، لانه يحلل الاشياء ، أو يؤلف بينها ، أو يوحدها ، أو يتسامى بها ، ليخرج من كل ذلك بخلق جديد (١) ، ومجاله الفن . وهـذا النوع من الخيال يدعوه « كانت » : الخيال الجمالي (٢).

وفي الخيال الثانوي تتجلى ـ في راي كوليردج ـ القوة العليا علـى تمثيل الاشياء ، اذ انه يتخذ مادة عمله مما يصدر عن الخيال الاولى مـن مدركات . فيحولها الى تعابير بمثابة تجسيم للافكار التجريدية والخواطـر النفسية التي هي في أصلها مدركات عقلية محضة . فالطبيعة ـ كما يراهـا هذا الشاعر ـ رموز للحياة الفكرية التي يمارسها المرء أو يشارك فيها .

ويرى « كوليردج » ما يراه شلنج الألماني من أن الخيال يستطيع ان يعثر على كل صور الافكار في الطبيعة ، فهو يحاكيها في عمله ، ولكنـه ينظم هذه الصور في وحدة متكاملة تفوق ما هو متفرق في الطبيعة : « فيما في الطبيعة من أشياء ، يتمثل ـ كما يتمثل في مرآة ـ كل عناصر الفكـر الممكنة ، وكل خطواته وطرقه السابقة على الوعي ، ومن ثم هي سابقة على النمو الكامل لعمل العقل ، وما العقل الا البؤرة الحق التي تلتقي فيهاالاشعة الذهنية المتفرقة بدورها خلال صور الطبيعة (٣) » وتتجلى عبقرية المـرء في انه لا يقتصر همه في نطاق ذاته ، بل يحيا فيما هو عالمـي ، لا يقتصـر في ذلك على ما ينعكس في وجوه الاشياء من حولنا ، او في وجوه اندادنـا بل يتسع فيمتد الى ما ينعكس في ذات نفسه على رؤية الورود والاشجـار

---

(١) انظر : Coleridge : Biographia Literaria, Chap. XIII.

(٢) انظر : W. K. Wimsatt, p. 393.

(٣) انظر : Coleridge : On Poesy or Art, in : Biographia, Literaria II, 257-258.

والحيوان ، حتى ما ينعكس من نفس سطوح المياه ورمال الصحراء ، حيث يجد رجل العبقرية صورة ذاته في كل شيء ، حتى فيما ينم لـه عـــن سر الوجود » (١) . والفن يقتبس مادته من الطبيعة ليصور الافكار : « فهو اللغة التصويرية للفكر ، انما يمتاز الفن عن الطبيعة بتوحيد جميع الاجزاء حول صورة ذهنية او فكرية (٢) » .

ويدرك «كوليردج» اصالة الشاعر في خياله على نحو ما ادرك «شلنج» حين شرح العلاقة بين الفن والطبيعة (٣) ، يقول كولردج : « وسر العبقرية في الفنون انما يظهر في احلال هذه الصورة محلها. مجتمعة مقيدة بحدود الفكر الانساني ، كي يستطاع استنتاج الافكار العقلية من الصور التي تمت اليها بصلة ، او اضافة هذه الافكار اليها ، وبذا تصير الصور الخارجية افكارا ذاتية ، وتصير الافكار الداخلية صورا خارجية ، فتصبح الطبيعة فكـرة والفكرة طبيعة (٤) » .

ويتضح من النصوص السابقة ان الشاعر ــ عند الرومانتيكييـــن ــ يستعيـــن على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها ، على ان يراعـــي صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الافكار والمشاعـــر بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية . وفـــي هـــــذا رجوع الى محاكاة الطبيعة في اخراج الافكار الذاتية صورا طبيعية ، ولكن على ان يحتفظ الفنان او الشاعر بأصالته في البحث عن الصور الطبيعية التي تمثل افكاره . وتربط ما بينها عضويا حول موضوع (٥) واحد .

وهذه الصور ــ عند الرومانتيكيين ــ تمثل مشاعر وافكارا ذاتيـــة،

---

(١) انظر : Coleridge : The Philosophical Lectures : (1818-1819) New York, 1949, p. 179.

(٢) انظر : Coleridge : Biographia Literaria, II, 254-255.

(٣) انظر : W. K. Wimsatt, op. cit. p. 358.

(٤) انظر : Coleridge : Biographia, II, 258.

(٥) المرجع السابق الفصل الثامن عشر ، وكذا : W. K. Wimsatt, op. cit., p. 398.

اذ يخلط الرومانتيكيون مشاعرهم بالصور الشعرية . فيناظرون بين الطبيعة وحالاتهم النفسية ، ويرون في الاشياء اشخاصا تفكر وتأسى وتشاركهم عواطفهم ، وينفرون من المناظر الطبيعية التي تبدو كأنها لاتشاركهم شعورهم . وفي أشعارهم تبدو ذاتهم محور تصويرهم (١) .

ونذكر مثالا لهذه الصور الرومانتيكية بضعة أبيات من قصيدة : « البحيرة » للامارتين ، يقول فيها : « وهكذا نظل مندفعين نحو شطآن جديدة ، نضرب في ليل الابد الى غير عودة ، أفلا نستطيع أبدا — فوق محيط السنين — أن نرسي القلاع يوما ؟ كاد العام ينتهي، أيتها البحيرة فانظري !.. هأنذا آتي اليك وحيدا اجلس فوق هذه الصخرة ، حيث رأيتها تجلس ، قريبا من الامواج الحبيبة التي كانت ستراها من جديد وهكذا كنت تهدرين تحت هذه الصخور العميقة ، وعلى جوانب هذه الصخور كنت تتكسرين ، وهكذا كانت الريح ترمي بزبد موجاتك على اقدامها العزيزة . ذات مساء — ألا تذكرين ؟ — كنا نسبح في صمت ، حيث لم يكن يسمع من بعيد ، فوق الموج وتحت السموات ، سوى خرير المجاديف تضرب — في ايقاعها — الحان موجاتك ... ايتها البحيرة .. والصخور الصماء ... والكهوف ... والغابة المظلمة انتن في أمان من الزمن ،بل انه يعيد اليكن الشباب ، فلا اقل من أن تحتفظن ، وأن تحتفظي — أيتها الطبيعة الجميلة ! — بذكرى هذه الليلة (٢) » . ذاكم موجز ما يرى الرومانتيكيون في الصور الادبية .

٢ — أما البرناسية — وهي التي تناظر في الشعر المذهب الواقعي او الطبيعي في القصة والمسرحية (٣) — فانها تعنى بالصور الشعرية وصياغتها ، ولكنها تحتم الموضوعية في هذه الصور ، ذلك أنها قامت على

---

(١) انظر كتابي : الرومانتيكية الباب الثاني كله ، وكذا الفصل الثالث من الباب الثالث.

(٢) انظر :

Lamartine . Première Méditation Poétique, Méditation 10.

(٣) انظر :

Marcel Brau chvig : La litérature Française Contemporaine étudiée dans le texte, Paris 1949, p. 3-4.

انقاض الرومانتيكية التي كانت تحفل كثيرا بالفرد وبمواطن الضعف والبؤس في اعترافاته الذاتية . لهذا دعت البرناسية الى الوصف الموضوعي ، فهي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات : كمناظر الطبيعة أو مآثر الحضارات السابقة من أحداث وتماثيل ورسوم ، لتعرض صورها عرضا لا يختلط بعواطف الشاعر ، كي تعبر هذه الصور تعبيرا موضوعيا عن آراء الشاعر وعواطفه وافكاره ، حتى يستشفها القارىء من خلال ذلك الوصف الموضوعي . ولهذا يلجأ البرناسيون الى الصور المجسمة (البلاستيكية) . ليسجلوا مظاهر الصور الكلية للاشياء والموضوعات التي يعالجونها ، كأنما هذه الصور مرآة تعكس جوهر الاشياء . ويوضح ذلك ترجمة هذه الأبيات لرئيس هذه المدرسة : « لو كنت دي ليل » ، في قصيدة له عنوانها « البحيرة » ، وهو نفس الموضوع الذي طرقه « لامارتين » على طريقته الرومانتيكية فيما ترجمنا له في الصفحتين السابقتين ، يقول « لو كنت دي ليل : » : « بحيرة شاحبة ، هي البحر ملطخة بالجزر الدكناء ،التماسيح فيها سريعة النماء ، ترنق الماء الرهيب وتقض بالاسنان . وحين يصعد الليل العبوس بخاره وينشره ، تنطلق زوبعة من البعوض في طنينها الحاد البغيض ، تخرج من الوحل الساخن ومن العشب الداخن ، تمور في الهواء الثقيل أفواجا أفواجا ، على حين هناك فهود وأسود في خلال الادغال الكثيفة الدجناء ، متخمة من اللحم الحي ، دامية الحلقوم . تأتي ساعة تنام الصحراء ، لترد الماء ، تلك تسير على الارض مدمرة تموء (١) من الظمأ واللذة ، وهذه (الاسود) في خطاها الوئيدة تزدري أن توقظ الهوام المفترسة ، أو أن تسمع بين أعواد اليراع المشتبكة فرس البحر البدين بمنخريه المختلجتين يغط ويتمرغ، وبقوائمه السمينة يخلط الحمأ الاسن بزبد المياه ... وفوق هذه المياه الرحيبة الدكناء وهذه الجزر الأسوانة ، دون انقطاع وبلا نهاية يبدو ـ حائما ـ نوع من صمت الموت يتمثل دائما في الاف الاصوات المكبوتة (٢) » . فالصور التجسمية والوصف الموضوعي

---

(١) قد يكون المواء للنمور وفصيلتها كالفهود (انظر فقه اللغة للثعالبي ، طبعة القاهرة ١٩٣٦ ، ص ٣١٩) كما يقال أيضا للقطط ، وهذا الاستعمال المزدوج به ترادف هذه الكلمة العربية فعل miauler بالفرنسية ، والمراد هنا الاول .

(٢) Leconte de Li le : Derniers Poèmes, Paris, -942, p. 70-71.

ظاهران في القصيدة ، وبخاصة اذ قارناها بخواطر « لا مارتين » الذاتية في قصيدته السابقة .

ولكن هذا التصوير التجسيمي لا يقف فيه البرناسيون عند حدود التشابه الحسي بين الأشياء ، بل ان وراءه عندهم هدفا الى جلاء روعة فنية ، أو افكار فلسفية ، أو مثل انسانية ، على القارىء ان يستشفها من وراء هذه الصور الموضوعية (١) . ومن بين البرناسيين « سولي برودوم » يقول من قصيدة له عنوانها : « المجرة » : « قلت للنجوم ذات مساء : انتن لا تبدو عليكن سعادة ، ومضاتكن في اللانهائي من الظلام البهيم ، فيها صنوف اشفاق اليم ، واحسب ان في السماء حدادا تقيمه منكن عذارى في حللهن البيض، يحملن شموعا تعجز العد، وقد انتظمن في السير واهنات . أفأنتن في حرم الصلاة ابدا ؟ ام هل انتن نجوم جريحة ، فتلك التي تذرفن دموع من الضوء ، وليست بأشعة ... ففي مآقيكن دموع بيض تتألق ..

« فأجابتني النجوم : نحن نعاني الوحدة .. فكل نجمة ــ منا ــ جد نائية من اخوات تحسبهن « أنت » جارات لها ، فضوؤها الحاني الرقيق رهين وطنها ، حيث لا شهود ترمقه ، ثم يخبو أوار سعيرها الحبيس على مرأى السموات المستخفة بها . وحينذاك اجبت النجوم قائلا : لقد فهمت قولكن ... فأنتن شبيهات الارواح ، اذ هي مثلكن : كل روح تتألق بعيدة من أخوات يحسبن قريبات منها ، ثم تحترق رهينة عزلتها الابدية وتغوص في صمت في جوف الظلام (٢) .

فالصور تتوالى تجسيمية نظرية كألوان اللوحات في الرسم ، أوكأجزاء

---

(١) انظر المرجع السابق ، ص ٢٢٤ ـ ٢٣٥ ، وكذا :

Francis Vincent : les Parnassiens, l'Esthétique de l'Ecole, p. 53-67.

(٢) انظر :

Sully Prudhomme : les Solitudes : in; M. Braunschvig, op. cit., p. 22-23.

وقد كانت فكرة عزلة الانسان بروحه ، في العالم ووسط الناس ، فكرة حبيبة لدى ر ، فهو يصورها في صور مختلفة في ديوانه الذي عنوانه : « خلوات » .

التمثال ، وينفذ الشاعر من ورائها الى صميم الصورة الكلية لتصوير فكرته في موضوعه .

٣ ــ وقد رات الرمزية ــ وهي المذهب الايحائي ــ أن البرناسيين يقفون عند حدود الصور المرئية ، وانهم ــ على الرغم من لوحاتهم الرائعة في الشعر ــ يقتصرون على الحسيات ، والتجسميات ، فتظل صورهم جامدة لا حركة فيها ولا عمق ولا مرونة ، ويرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدا من الاشياء المادية ، على أن يتجاوزها الشاعر ، ليعبر عن اثرها العميق في النفس ، في البعيد من المناطق اللاشعورية ، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس ، ولا ترقى اللغة الى التعبير عنها الا عن طريق الايحاء بالرمز المنوط بالحدس . وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي الا بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير (١) . فالصور الرمزية ذاتية لا موضوعية كما هي عند البرناسيين، وهي تجريدية تنتقل من المحسوس الى عالم العقل والوعي الباطني ، ثم هي مثالية نسبية لانها تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصر اللغة عن جلائها .

ويرى الرمزيون انه ــ كي تتوافر الصفات الايحائية للصور ــ على الشاعر أن يلجأ الى وسائل تعني بها اللغة الوجدانية ، كي تقوى على التعبير عما يستعصي التعبير عنه .

من هذه الوسائل « تراسل الحواس » ، اي وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الاخرى ، فتعطي المسموعات الوانا وتصير المشمومات انغاما ، وتصبح المرئيات عاطرة ..... وذلك ان اللغة ــ في اصلها ــ رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف خاصة . والالوان والاصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد . فنقل صفاتها بعضها الى بعض يساعد على نقل الاثر النفسي كما هو قريب

---

(١) قارنه بفلسفة بندتو كروتشيه في الحدس وصلته بالعالم الخار‍ ‍ ص ٣١٢ ـ ٣١٤ من هذا الكتاب .

مما هو ، وبذا تكمل اداة التعبير بنفوذها الى نقل الأحاسيس الدقيقة . وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ، ليصير فكرة أو شعورا ، وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة لعالم النفس الاغنى والأكمل . وممن دعا الى الاستعانة بتراسل الحواس، لكمال التعبير بالصور الشاعر الفرنسي بودلير (١) في قصيدته التي عنوانها : « تراسل » ، وفيها يقول : « الطبيعة معبد ذو دعائم حية ، واحيانا تنطق هذه العمد ولكنها لا تفصح ، ويجوس المرء منها في غابات من رموز تلحظه بنظرات اليفة . وتتجاوب الروائح والالوان والاصوات ، وكأنها اصداء طويلة مختلطة آتية من البعيد ، لتؤلف وحدة عميقة المعنى مظلمة الارجاء ، رحيبة كالليل أو كالضوء (٢) . وتحول صفات الحواس وصورها بعضها الى البعض يجعل العالم الواقعي مثاليا صوريا مختلطا تتجاوز فيه الحقائق مع الخيالات والأحلام وهو ما أشرنا الى أسسه الاولى عند « ادجاربو » من قبل (٣) .

ويتبع الوسيلة السابقة وسيلة رمزية اخرى : هي اضفاء شيء من الغموض والابهام على الصورة الشعرية ، بحيث تتحدد بعض معالمها ،لتبقى فيها معالم اخرى ظليلة موحية . فلا ينبغي تسمية الشيء في وضوح، لأن في التسمية قضاء على معظم ما فيه من متعة ، ثم لان الالفاظ اللغوية قاصرة عن التعبير عما في الشيء من دقائق يوحي بها هذا الغموض ، على أنه يجب أن يكون غموضا يشف عن دلالته بالتأمل ، لئلا تصير الصورة لغزا من الألغاز . وهذا ما يعبر عنه الشاعر « فرلين » في قوله . « أحب شيء الي هو الاغنية السكرى ، حيث يجتمع المحدد الواضح بالمبهم اللا محدد »(٤) ثم ان الأهمية الأولى للظلال لا للألوان « كما تتراءى العيون الساحرة من خلف النقاب » (٥) .

والرمزيون يكرهون في الصورة اللهجة البيانية الخطابية ،بوسائلها

---

(١) لآرائه في الادب والشعر انظر ص ٣٠٧ — ٣١٠ من هذا الكتاب .

(٢) انظر كتابنا : الادب المقارن ، ص ٣٩٩ — ٤٠٠ والمراجع المبينة به .

(٣) انظر هذا الكتاب ، ص ٣٠٦ — ٣٠٧ .

(٤) انظر :
Verlaine : Art Poétique, in : Jadis et Naguère ; cf.
A. Gide : Anthologie ... p. 578.

(٥) نفس الموضع السابق .

التقليدية من سخرية او تهويل ، لانهم انما يريدون التعمق في تصويرالمعاني العصية المتوارية في خفايا النفس (١) .

ثم هم يحتمون لذلك ضرورة الايقاع ، هو اقوى طرق الايحاء (٢) وسنتحدث عنه حين نكون بسبيل شرح موسيقا الشعر بعد قليل .

هذا الى ان الرمزيين يعنون بصياغةالصور المجموعة المشوبةبالغموض، ويتأنقون في اختيار الالفاظ المشعة المصورة ، بحيث توحي اللفظة في موقعها وقرائنها بأجواء نفسية رحيبة تعبر عما يقصر التعبير عنه ، وتفيد ما لا تفيد في أصلها الوضعي النفعي ، فتصبح كلمة « الغروب » ـ مثلا ـ مبعثا لصور وجدانية مصحوبة بانفعالات داخلية ، كمصرع « الشمس الدامي » ، و « الألوان الغاربة الهاربة » ، والشعور بالزوال ، والانقباض وانطماس معالم الحياة ، واثارة الشكوك وما اليها (٣) .

وفي هذا كله لا يصير الشعر شعرا بعناصره الفكرية واللغوية التي هي عناصر غير صالحة او ثانوية فيما يرون ، وانما يكون شعرا بعناصره الخالصة ودلالته الايحائية المستسرة المبهمة التي تشف عن أجواء نفسية غريبة لا سبيل الى التعبير عنها باللغة وحدها . كما سنفصل ذلك بعض التفصيل حين نتحدث عن قضية الشعر الخالص في هذا الفصل . فالشعر الرمزي شعر مجنح يحلق في أجواء نفسية لا عهد للغة بها .

ونضرب مثلا للصور الرمزية ببعض أبيات في قصيدة من قصائد « رامبو » وعنوانها : « السفينة (٤) السكرى » ، يقول فيها يعني نفسه

---

(١) نفس المرجع ، ص ٥٧٩ .

(٢) لهذا أصل في نقد ادجار الان بو ، انظر هذا الكتاب ، ص ٣٠٦ ـ ٣٠٧ .

(٣) انظر : انطون غطاس كرم : الرمزية والادب العربي الحديث ، ص ٨٨ ـ ٩٠ ،
A. Gide : Anthologie ... p. 600-603.

(٤) هي قصيدة شاب في السابعة عشر من عمره ، لم يكن قد رأى البحر ، ولكن قرأ عنه ، انظر :
Abry, Bernes, Crouset et Léger : Les Grands Ecrivains de France Illustrés, XIXes, p. 1847.

على لسان السفينة : « حين هبطت من الأنهار (١) الرتيبة الهادئة لم أعد أشعر بالبحارة يجرونني .. في الهدير الجياش للامواج — بين مد وجزر — جريت ... قد باركت العاصفة يقظاتي (٢) البحرية. واخف من السدادة ، رقصت على الامواج التي يسمونها الطاوية الابدية للضحايا ، عشر ليال دون أن آسف على عيون الفوانيس الكبيرة الحمقاء (٣) ... ومنذ ذلك الحين استحممت في قصيدة (٤) البحر ، منقوعة (٥) في ذوب من نجوم لبنية ، أمخر مجرى سماويا اخضر ، حيث يطفو شيء شاحب في نشوة غائب في تأمله (٦) ، هو غريق أحيانا يهبط . وفجأة تختضب الوان الزرقة بضروب من الانتشاء ، وبايقاعات بطيئة تحت بريق النهار القاني ، هي أقوى اثرا من الخمر ، وأرحب من الحان القيثارة ، حيث تختمر مذاقات الحب المرة الصهباء (٧) ... ولكني حقا طالما بكيت ، فالاسحار عصيبة اليمة وكل قمر شرس ، وكل شمس مرة المذاق (٨) ... اه فلتنفجر منى القاعدة اه !! فلأذهب الى غور البحر (٩) ... »

فالسفينة السكرى هي الشاعر نفسه ، وهي سكرى بالحرية ، وبالمجهول ، على اثر توديع الواقع البغيض . فقد ضاق « رامبو » — على حداثته — بالتجارب الانسانية الواقعية والاجتماعية ، فهو يترك الناس الى بحار مغامراته في المهول ، غير آس على عيون فوانيس الموانى في

---

(١) هنا مقابلة رمزية بين الانهار الوديعة الرتيبة رمز الحقائق المألوفة لسواد الناس وبين البحار الصاخبة المضطربة رمز المجهول الذي يغوص الشاعر في خباياه .

(٢) mes éveils maritimes يقصد ميلاده الجديد في حياة البحار ، وانطلاقه في خبايا المجهول .

(٣) يقصد المنارات التي كانت ترى على ارصفة الموانىء ، ويريد منها العالم الناقصة التي ترشد للحقيقة في عالم الناس .

(٤) حال من الفاعل في « استحممت » .

(٥) هنا تشبيه ينقل معنى البحر الى رمز .

(٦) صفحات للغريق تظهره في مظهر السيد المستغرق في تامله ، وهو تصوير لايحاء غير محدد ، مقصود من الشاعر .

(٧) اضطراب ظاهري في التصوير مقصود فنيا من الشاعر تتراسل فيه الحواس ، وتختلط فيه الألوان : (الزرقة بتوهج اشعة الشمس الحمراء وانعكاسها على سطح الامواج) بالمذاقات المرة لماء المحيط وللحب ، وتصبح النشوة والايقاعات ذات الوان .

(٨) تشخيص له دلالة عاطفية ، وفي العبارات تراسل الحواس ايضا .

(٩) للنص الذي نقلنا عنه ، انظر : A Gide : Anthologie ... p. 600-603.

حياة الناس ، ويرحل يخوض ملحمة المصير في مناطق لم يخضها احد ، ويراها بخياله كأنما عبرها . ويصور باطن وجوده المظلم المعذب ، وامواج احلامه ، ورغباته المختلطة ، ورؤاه الغريبة ، ونشواته المروعة . فالسفينة الضاربة في البحر ليست سوى نفسه اطلق لها العنان . والقصيدة اغنية خلوته السامية ، وهي خلوة الانسان الطموح ، يهرب فيها الى مناطق التفكير العليا التي لا يفصح عنها شيء ، فلا نستطيع ان نحدد كل التحديد ما يريده ولا ان نفهمه كل الفهم ، ولكنه يثير شعورا غامضا رهيبا يجعله هو موضع اعجابنا في رحلته النفسية الخطيرة .

وفي الحق لم يخترع الرمزيون وسائل الايحاء كلها في الآداب الاوروبية ، فقد كان كثير منها متفرقا منثورا في آداب من قبلهم ، كما يعترفون هم بذلك ، ولكنهم جمعوا هذه الوسائل وزادوا فيها وفلسفوها على حسب آرائهم في الصورة وفي موضوع الشعر . وقد اثروا ابلغ الأثر في الآداب الاوروبية والعالمية بهذه الوسائل الايحائية . وقد تأثر الشعر العربي الحديث تأثرا عميقا بمختلف اتجاهاتهم ، وسنشرح ذلك التأثر ـ فيما بعد ـ فيما يخص موسيقا الشعر . وسبق ان ضربنا مثلا للقصيدة الرمزية بقصيدة « الشراع » ، للاستاذ خليل شيبوب (١) ،واليك مثلا آخر من قول « اديب مظهر » في قصيدته : « نشيد السكون » :

اعد على نفسي نشيد السكون حلوا كمر النسم الاسود
واستبدل الانات بالادمع واسمع عزيف اليأس في اضلعي
واستبقني بالله يا منشدي

فالميل سكران ، وانفاسه تلفح اجفاني ، واحلامي
تنساب حولي زفرة زفرة حاملة اكفان ايامي
بالله هلا نغم قاتم على بقايا الوتر الدامي ؟! (٢)

فالصورة ـ في تلك القصيدة ـ تتمثل فيها الحركة المهومة التي تبدأ

(١) انظر : ص ٤٠١ ـ ٤٠٢ من هذا الكتاب .
(٢) الاستاذ صلاح لبكي : لبنان الشاعر ، ص١٧٤ ، طبعة بيروت ٥٤

من معطيات الحواس لتردها معالم تجريدية نفسية ، ويتمثل فيها كذلك تجاوب الحواس وتراسلها باضفاء الالوان على المشمومات والمسموعات ، ثم فيها تشخيص التجريدات وتضافرها على تصوير الشعور العام بالأسى العميق ، مع استطابة هذا الاسى في ظلام الاحلام المحتضرة ، كأنما يضوع شذاها وهي تحترق ، على ان في المقطوعة الاولى – من القصيدة السابقة – ضعفا في الصياغة ، لان لها طابعا خطابيا يأباه الرمزيون ، وكذا في البيت الاخير من نفس القصيدة ، مما يضعف من الانطواء الذاتي والغوص في اعماق النفس . فالابيات السابقة – فيما نرى – رمزية في مظهرها ، واثر الرمزية فيها لا شك فيه ، ولكنها تفقد روح الرمزية وعمقها .

٤ – ومذهب السريالية – او مذهب ما فوق الحقيقة – يعنى بالصور الشعرية ذات الدلالة النفسية . وهو – من احل ذلك – يشبه بعض الشيء مذهب الرمزيين ، وقد اعجب كثير من السيرياليين بصور لشعراء رمزيين .

وترى السريالية في الصورة العنصر الجوهري للشعر (١) . والصورة من نتاج الخيال . وفي هذا الخيال على الشاعر ان يثق بالالهام ويستسلم له بحيث يستقبل هذه الصور التي تنبع من وجدانه اكثر مما يحاول خلقها بفكره المحض عن طريق الشعور (٢) . « والخيال الجميل لا يحتوي على حل المسائل ، ولكنه صورة المسألة التي لا تستطيع المعارف الانسانية ان تتجاوزها وفيه البرهان على ان شيئا يتجلى ويتألق في احلك الظروف وافدحها ليأخذ الطريق على اليأس (٣) » . وبجمال الصور يتيسر للمرء ان يملأ فراغا في وجوده لا سبيل الى الاستعاضة عنه الا بالشعر ، وما اشبهه بالعقيدة ،

---

(١) انظر :

Gaëtan Picon : panorama des Idées Contemporaines : Paris, 1957, p. 405-406.

(٢) هو ما يسميه اندريه بريتون « الكتابة الالية » ، ولكن اتباعه تحللوا من حرفية قوله بحيث صاروا يبحثون عن تنظيم صورهم نفسيا عن طريق الفكر ، المرجع السابق ، ص ٤٠٥ ، ٤١٠ .

(٣) انظر :

Ferdinand Alquié : La philosophie du Surréalisme, Paris 1953 — p. 194-195.

يقوي شعور المرء بالحاجة اليها كلما ساءت احوال وجوده، « ولذا كان تذوق الناس للشعر اقوى واعظم في أيام الحرب (١) . وعلى الشاعر ان يبحث عن الوسيلة التي يتوصل بها الى « نقطة تلاقي حلمهالشعري بالحقيقة ، الى جلاء الصلة بين فكره والواقع ، ليوحي في شعره بالحقيقة المطلقة (٢) » .

وفي الصور الشعرية تتمثل هذه الوسيلة ، اذ بفضلها يصل الشاعر الى تثبيت العلاقات التي تصل ما بين الاشياء والفكر ، وبين المحسوس والعاطفة ، وما بين المادة والحلم ، او الخيال الذي يتجاوزها . والصور تتوالد من المقارنة بين امرين متباعدين قليلا او كثيرا . وفي عالم الحس اشياء ونبات وحيوان ، ولكن ليس فيه صور . والشاعر هو الذي يخلق هذه الصور من مواد الحسن الغفل . وخاصة الصور القوية ، انها تتولد من تقريب الشاعر ــ تقريبا تلقائيا ــ بين حقيقتين جد متباعدتين ، يقفعليهما بفكره وخياله . فاذا كانت الحواس وحدها هي التي تجيز الصور الشعرية وتستحسنها ، فان هذه الصور لا قيمة شعرية لها ، لان الصور الشعرية تضعف كما انحسرت في نطاق الحواس . وذلك مثل تشبيه الخد الوردي بالتفاح ، فان المرء لا يكون شاعرا اذا لحظ هذا الشبه ، لانه لا دلالة له سوى الاستعاضة الحسية التي يستعان فيها ــ عادة ــ بأداة التشبيه (٣) .

ويحذر « أندريه بريتون » ــ صاحب هذا المذهب ــ من التكلف في

---

(١) المرجع السابق ، نفس الموضع .

(٢) انظر :

Pierre Reverdy : Circonstance de la Poésie, Article publié dans : Revue de l'Arche. N. 12, Nov. 1946 of Cahiers du Sud. Tome XL, février, 1855.

و « بيير ريفردي » يتفق في اكثر آرائه مع الناضجين من السيرياليين ، انظر :

G. Picon : Panorama de la Nouv. Litt. Franç., p. 152-153.

(٣) في هذا يتفق « بيير ريفردي » (مجلة Arche السابقة ، ص ٢٧٦) مع اندريه بريتون . انظر :

A. Breton : Manifeste du Surréalisme, Paris 1924, n :
G. Picon : Panorama des Idées Contemporaines, p. 407.

صياغة الصور ، مما يضر بالاصالة ، ويقضي على الدلالة اللاشعورية للصور وهي التي يحرص عليها السيرياليون . وفي هذا يفترقون افتراقا جوهريا عن الرمزيين . لذا يقول « بريتون » : « الصور الأدبية السيريالية تشبه تلك التي تمر في خيال السكران ، تأتيه تلقائية ، تفرض نفسها عليها قسرا فلا يستطيع عنها حولا ... ويقتنع العقل ـ ابتداء ـ بحقيقتها العظيمة القيمة فلا يلبث أن يدرك انها تزيد في معرفته . وتبدو الصور في مجراها الطبيعي الذي يصيب المرء منه ما يشبه الدوار ، كأنها عجلة قيادة الفكر(١)» وذلك أن السيريالية لا تريد الوقوف عند حدود المنطق في هذه الصور . لان المنطق ، كالعلم يقف عند حدود ظواهر الاشياء ، ولا يكشف عن حالات النفس ، لذا تريد السيريالية ان يكشف الشاعر بالصورة عن حالات النفس الساذجة الحالمة ، وترى صور الشعر مثل صور الاحلام وخواطر المرضى ، لها ظاهر ولكن لا بد من تأويله بباطن يشف هو عنه ، ولذا فهي تكشف أحيانا عن الصور الغامضة للنفس في دقتها وسذاجتها . ومن وراء مثل هذه الصور يصل المرء الى منطقة اقرب الى اللاشعورية ، يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور ، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك ولهذا يرى اندريه بريتون أن « اقوى الصور هي الصور التحكمية التي يصعب على المرء أن يترجمها الى لغة عملية (٢) » . وفي هذه الصور تتقارب الحقائق البعيدة ، وبهذا التقارب تتوزع المشاعر حتى تترك المرء في شبه حلم ، ولكن من وراء هذا التوزع تبدو وحدة الفكر المتفرقة وراء الصور المادية الحسية المتواردة على فكرة واحدة .

وقد صور بول الوار P. Eluard حبه في صورة تسامى فيها بحبيبته . ووحد بينها وبين الحقيقة المجردة، يقول : « حين كنت فتى فتحت ذراعي لاستقبل الصفاء ، ولم يكن هذا الصفاء سوى رفرفة اجنحة في سماء خلودي . لم يكن سوى خفقان قلب، قلب حبيب يخفق في صدر تملكه الحب ،

---

(١) انظر :
J. Pàulhan : Clef de la Poésie, Paris 1945, p. 78.

(٢) انظر :
Ph. Van Tieghem : Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires en France, p. 290, 292, 294.

وحينذاك بقيت في الاعلى ، لا استطيع الوقوع » ـ ولكن هذا التطابق بين الحب والتسامي المطلق له اثر مضاد من الناحية الخلقية ، وهو عزلة الانسان وهذه العزلة نفسها سبيل بعده من التسامى الانساني الرائع الذي ينشده وفي هذا لا يكون هذا التسامي سوى هجسة أوحت بها لحظة عابرة من لحظات الوجود كأنها الحلم (١) .

والصور السيريالية يعبر عنها بجمل لا تربط بسوى الموضوع ، ولا يعبأ فيها بالدلالة العقلية المنظمة ، بل بنوع من الايحاء يربط ما بينها ويجعلها تدور حوله .

واقوى الصور عندهم هي الصور التحكمية المتناقضة المتواردة على معان يصعب التعبير عنها ، وتربط ما بين الاشياء البعيدة ربطا يحدث هزة في العقل والحس معا . فمن ذلك هذه الصور السيريالية التي عنوانها « الغدارة ذات الذوائب البيض » : « عقد من ماس لا يستطاع العثور له على قفل ، ولا يتوقف وجوده على انتظام في خيط ، هذا هو اليأس .... واليأس في جملته لا يخطر له . الحشد من الاشجار يؤلف غابة ، والحشد من النجوم يؤخر الليل طولا . فينقص الايام يوما ، وحشد من هذه الايام الناقصة تتألف منه حياة كاملة (٢) » .

وهم يعجبون كذلك بالصور التي تتراسل فيها الحواس والمدركات معا ، ويمثل « اندريه بريتون » لذلك بقول الشاعر « ريفيردي » : « في الجدول الرقراق اغنية تنساب » .

ويعجبون كذلك بالصور التي تدل على سذاجة كالطفولة الخالصة ، لانها تكشف برهة عن الفطرة التي تشف عن حالة لا شعورية اولية ، كما في قول احد شعرائهم : « في الغابة المضطرمة بنيران الصواعق كانت لحوم السباع طازجة (٣) ». وفي هذا التصور الساذج نحس احساسا عابرا بشعور

---

(١) Yves Duplessis : Le Surréalisme, Paris 1958,, p. 49-62.

(٢) المرجع السابق ، نفس الموضع .

(٣) قريب من هذا المثال في سذاجة التصوير وطفولته ، تساؤل جميل صدقي الزهاوي عن النجوم :

أهن من بنات الليل أم من الربائب ؟

ولهذه الامثلة وكثير غيرها انظر :

A Breton : Manifeste du Surréalisme, in : G. Picon : Panorama des Idées Contemporaine, p. 407-409.

الطفولة البريء الذي يدفعنا الى الرجوع الى انفسنا الى الحياة ألحق التي تشفي المرء من ضلال الاوضاع الملتوية غير الفطرية .

والسيرياليون يرون في اقوال « فرويد » ما يعزز مزاعمهم ، مثلا يقول فرويد : « ان شعراءنا هم اساتذتنا في معرفة النفس ،.. ذلك انهم يصدرون عن منابع عصية لا يتيسر اخضاعهم للعلم ،.. فمن طريقهم نستطيع ان نحل الانسان محله الحق من هذا العالم ... » . وفي هذا تكون الصور الشعرية تجربة نفسية يعيشها المرء وتكشف عن باطنه الخبيء.

٥ ــ المدرسة النفسية في الأدب : لا نقصد هنا المدرسة النفسية على طريقة « سانت بوف » ومن اساءوا اتباعه من اتخاذ الادب مجرد مرآة للدلالة على نفسية صاحبه ، وان كانت تمت بصلة لهذه المدرسة النفسانية من حيث الوجهة العامة ، ولكننا نقصد هنا الى المدرسة الايحائية التي افادت من اللاشعور في اتجاهات فنية ايحائية خاصة .

قد أوجزنا القول من قبل في قيمة الصور الادبية من ناحية دلالتها على اللاشعور وعلى الرغبات المكبوتة الفردية واللاوعي الاجتماعي ، وذكرنا ان مجرد الدلالة على العقد النفسية أمر خارج عن نطاق الادب ، وانما يهمنا في الادب بيان قدرة الشاعر على تحويل هذه الصور الذاتية الفردية من عالم اللاشعور المكبوت الى صور انسانية عامة في عالم الشعور ، مع دلالة ذلك على صدق الشاعر في تصويره ، ثم بيان أسباب استجابة جمهور الشاعر له ، فيما اذا دل على رغبات مكبوتة جماعية لأمته او للانسانية جمعاء (١) .

فالكبت العاطفي ــ كما يرى فرويد ــ يقع المرء منه فيما يشبه الحصار ويتبعه . أن الذات تدافع عن نفسها للخروج من هذا الحصار ، فتبذل جهدا من شأنه أن يضعف الذات ويوهن قواها ، ولكن الكبت ــ في منطقة اللاشعور ــ قد يبحث عما يعوض الذات بأعمال تؤكد بها هذه الذات نفسها،

(١) نفس المرجع السابق ، ص ٤١٠ ، ثم ٣٧٧ ــ ٣٧٩ من هذا الكتاب

تنفس عن نفسها بهذا التعويض ، وبه يقل اثر الكبت او يمحى . والفنان الشاعر يستطيع كلاهما ان يحول هذه الطاقة المكبوتة الى عمل فني او ادبي تسامى فيه عن مجرد الكبت الجنسي (١) ، فيتحقق التطهير الذاتي في عمل فني اجتماعي بطبيعته (٢) .

فاذا طبقنا ذلك على تجربة قيس (٣) بن الملوح على حسب ما ورد الينا من شعره ، نجده قد حول الاستعاضة عن حرمانه من ليلى ، وذلك بوصف جمال الطبيعة ، وبخاصة جمال الظباء في شعره ، وقد ادرك ذلك بفطرته حين قال :

فما اشرف الايفاع الا صبابة — ولا انشد الاشعار الا تداويا (٤)

ولاجل هذا التداوي والتنفيس كان قيس مولعا بالتأمل في جمال الظباء ، وبوصف هذا التأمل في شعره ، ويفك الظباء من اسارها حين تقع في شرك الصيد وبحمايتها من اعتداء الحيوان عليها . ولنأخذ نموذجا لذلك من اشعار له كثيرة في نفس الموضوع :

ايا شبه ليلى لا تراعي فانني — لك اليوم من وحشية لصديق
ويا شبه ليلى ، لو تلبثت ساعة — امل فؤادي من جواه يفيق
تفر وقد اطلقتها من وثاقها — فأنت لليلى — لو علمت — طليق
فعيناك عيناها ، وجيدك جيدها — ولكن عظم الساق منك دقيق (٥)

فاذا انتقلنا — في ضوء هذه الحقائق — الى قول قيس نفسه :

ابى الله ان تبقى لحي بشاشة — فصبرا على ما شاءه الله لي صبرا
رايت غزالا يرتعي وسط روضة — فقلت : ارى ليلى تراءت لنا ظهرا

---

(١) انظر :
S. Freud : Ma Vie et la Psychanalyse, in : C. Picon : panorama des Idées Contemporaines, p. 125-129, 129-130.

(٢) قارنه بما سبق ان ذكرنا ، ص ٧٨ — ٨٢ ، ٣٨٩ ، ٣٦٠ ، ٣٧٢ من هذا الكتاب .

(٣) سواء لدينا كان هذا الاسم تاريخيا ام استتر وراءه احد المحبين من شعراء العرب وقد بحثنا مشكلة وجوده واستدللنا عليه بحجج جديدة في كتابنا : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ، انظر مقدمة ذلك الكتاب ثم الفصل الثاني من الباب الاول .

(٤) الاغاني ، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ٢ ، ص ٩٣ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٨٢ — ذيل الامالي والنوادر لابي علي القالي ، ص ٦٣ .

فيا ظبي كل رغدا هنيئا ولا تخف ... فانك لى جار ، ولا ترهب الدهرا
وعندي لكم حصن حصين وصارم ... حسام اذا اعملته أحسن الهبرا
فما راعني الا وذئب قد انتحى ... فأعلق في أحشائه الناب والظفرا
ففوقت سهمي في كتوم غمزتها ... فخالط سهمي مهجة الذئب والنحرا
فأذهب غيظي قتله وشفى جوى ... بقلبي ان الحرقد يدرك الوترا (١)

ترى ان قيسا نقل ـ في هذا المشهد الصحراوي من شعره ـ صورة نفسية لمأساته هو ، فليس الغزال هنا سوى ليلى التي كان يحرص كل الحرص على أن تعيش معه وبجانبه ، لا ترهب الدهر في كنفه ورعايته ينعم هو بوصالها غير المشوب في عيش رغد هنيء ، وتعتز هي بفروسته وشجاعته . وليس هذا الذئب هو وحش الصحراء ، ولكنه ـ لا شعوريا ـ ورد غريمه الذي افترس أعز أمانيه ، وترك في نفسه وترا لا يشفي يتطلع ابد الدهر الى ادراكه .

ولهذا يجد قيس الراحة بقتل الحيوان ، وبرؤية سهمه يغوص في مهجته وقلبه ، ففي النكال به شفاء جوى حبيس يتجاوز مجرد صيد ذئب في الصحراء ، ثم يعود قيس فيؤكد هذا الوتر الذي يقض مضجعه ويمني نفسه دائما بنيله ، لانه حر كريم أصبب بما ينال من حريته وكرامته بفوز غريمه عليه وظفره بمن كرس هو حياته العاطفية من اجلها . ففي هذا الشعر تمثيل لعواطف قيس الذاتية وتسام بها ، وتصوير انساني عام لها في الصراع بين حيوان عاد مفترس وآخر ضعيف عاجز ، ثم في موقفه منهما ليعبر به عما عجز عن تحقيقه في واقع حياته ، ولا بد في هذا التسامي النفسي من أن يكون الشاعر قد عانى التجربة التي تشف عن مكنون نفسه .

وقد رأينا كيف يستجلي السيرياليون من الصور الشعرية مناطق

---

(١) الهبر : القطع ـ انتحى : اعترض ـ فوق السهم (بتشديد الواو مع فتح الفاء) : جعله في الفوق ،وهو موضع السهم من الوتر ، والكتوم من القسي التي لا ترن اذا حركت ـ السحر : الرئة او الكبد او القلب ، انظر : الاغاني ، طبعة دار الكتب المصرية ، ج ٢ ، ص ٧٣ ـ ٧٤ ـ وفي الاغاني لذلك الحادث قصة : انه بعد أن قتل قيس الذئب بسهمه بقر بطنه واحرق اشلاءه تشفيا منه ، والقصة تؤيد المعنى الذي ذكرناه .

النفس النائمة الحالمة ، ثم كيف يستشف النفسانيون ما وراء شعورالشاعر من ثناء صورة .

٦ ــ المذهب التعبيري في الشعر الغنائي : ازدهر هذا المذهب في المانيا أولا ، حوالي عام ١٩١٠ . ومع أنه سابق على السيريالية . قد تأثر مثلها بنتائج دراسات اللاشعور . وأثره اخلد وابقى في المسرحيات ، ولهذا سنتحدث عن مبادئه العامة الباقية الاثر حين نتحدث في المذاهب الفنية في المسرحية في آخر فصل في هذا الكتاب .

والذي يهمنا هنا هو بيان أثره في الشعر الغنائي ، اذ أن له مبادىء خاصة تضيف جديدا الى المذهب النفساني السابق . وعلى الرغم من وجهاته المختلفة ما بين سياسية واجتماعية ، فانه يعتمد على نوع من التصوف أساسه نشدان بعث جديد للانسانية . وهذا البعث اليم ، لان حياة الانسانية ــ الان ــ موت ، أو غروب ، ولكن الأمل في شروق جديد . ومن عام ١٩٢٠ الى عام ١٩٢٢ ظهرت ثلاث منتخبات شعرية لبعض الشبان من أصحاب هذا المذهب ، اشهرهم سورج ، وستادلر ، وهيم : وعنوانات هذه المجموعات بترتيب ظهورها : « غروب الانسانية » « بشارة الميلاد (١)» « الصعود » ــ وهي رموز دينية ، ليست سوى قالب لميلاد جديد للانسانية ووراء ذلك نزعة انسانية تدعو لثورة من نوع جديد ، ثورة ذات نزعة انسانية عالمية. وقد مر بمرحلة التعبيرية «بريشت» فيأشعاره، وكذا «ويرفيل»(٢). وفي أشعار هؤلاء ــ جميعا ــ تصوير لمعاناة الانسانية لهذا البعث وآلامه ، ثم عناء مواجهة التغيير الثوري لاقرار النزعة الانسانية . وقد اتجهت هذه النزعة ــ فيما بعد ــ اما اتجاها اشتراكيا قوميا ، واما للحملة على مفاسد الطبقة البرجوازية . وفيها جميعا يتراءى طابع الامل ، ولكن من وراء أكداس من العقبات التي تمثل مخاض الانسانية حتى لقد انتهى الامر بهؤلاء الشبان من هذه المدرسة الى نوع من اليأس الذي يواجهونه

---

(١) ميلاد المسيح ، رمزا للبحث .

(٢) Werfel.

في استبسال لتوكيد الذات ، وقد غلبت نزعتهم الغنائية حتى في المسرحيات (١) .

وعلى الرغم من اندثار هذا المذهب فقد ترك في الشعر الغنائي العالمي آثارا بوسائله الايجابية ونزعته الانسانية . ويتراءى هذا الاثر في كثير من اشعار ت. س. اليوت .

ومن امثلة تأثير هذا المذهب ـ في شعرنا العربي الحديث ـ قصيدة الاستاذ خليل حاوي ، وعنوانها : « لعازر عام ١٩٦٢ (٢) » ـ وعنوان القصيدة نفسه دليل على أن الشاعر يقصد بعث لعازر آخر ـ غير لعازر المسيح ـ عام ١٩٦٢ . وفي القصيدة وسائل ايحاء رمزية ، سيريالية (في تجاور الوعي مع اللاوعي) . وتعبيرية من حيث التطلع للبعث الجديد .

وهذه القصيدة قسمان ، القسم الاول : لعازر يبدو طيب النفس بالموت ، يخاف من البعث ، لما فيه من صعاب ومن مواجهة تبعات الحياة الجديدة ، والقسم الثاني تصف زوجة لعازر حاله بعد بعثه ، توازن بين حالتيه بعد البعث وقبله .

وفي مطلع القصيدة سرعان ما نفهم أن لعازر عام ١٩٦٢ ليس ميتا موتا حقيقيا ، بل هو ميت وسط أموات من جيله ، فقبره هذا الوجود . وكفنه نثارات ذرات الشمس الحمراء ، وهو قرير بموته غير شاعر بمسئولية وجوده الحقيقي :

عمق الحفرة ، يا حفار . عمقها
لقاع لاقرار
يرتمي خلف مدار الشمس
ليلا من رماد ، (٣)
وبقايا نجمة مدفونة خلف الجدار ،

---

(١) كما سنشرح في فصل المسرحية .

(٢) مجلة الآداب البيروتية ، يونيه ١٩٦٢ ـ ولعازر (بفتح اللام) أخ مريم ومارتا في الانجيل ، بعثه عيسى بعد الموت على سؤال اخته (انجيل يوحنا) .

(٣) اي بقايا امل حبيس مطمور في حياة هي موت .

لا صدى يرشح من دوامة الحمى
ومن دولاب نـــار .
آه ! ! لا تلـــق على جسمـــي
ترابا احمـــرا حيـــا طـــري

★ ★ ★

ثم يلتف على الميت بعنف بربري ...»

على أن لعازر ـــ بعد ذلك ـــ يخشى تبعات البعث ، واستجابة المسيح لرجاء اخته أن يبعثه ، لانه ـــ على قلقه الضئيل في موته ـــ يخاف ما يكلفه البعـــث من مشقة :

« صلوات البعث يتلوها صديقي الناصري
أترى تبعث ميتا ، حجرته شهوة الموت!
ترى هل تستطيـــــع ؟
اترى تنفض عني عتمات من ركام
الموت في قبري المنيع !
رحمة معلونة أوجع من حمى الربيع(١)»

وسر رهبته هذه انه وسط أموات ، يريد أن يظل يستمريء حياتهم فها هو ذا يتحدث عن دعاء صديقه الناصري أن يبعث :

« كيف يحيني ليرضي خاطر الاخت الحزينة
دون أن يمسح عن جفني
حمى الرعب والرؤيا اللعينة ؟
لم يزل ما كان من قبل وكان ،
لم يزل ما كان : برق يتلوى
فوق راسي ، افعوان ،
شارع تعبره الغـــول
وقطعان الكهوف المعتمة
الجماهير التي يعلكها دولاب نار ،

---

(١) قارنها بمطلع : الارض الخراب ، قصيدة ت . س. اليوت .

وتموت النار في العتمة
والعتمة تنحل لنار »

ويعلل لعازر لهذه الرعدة من البعث ، بأنه سيصير غريبا في الجماهير الميتة ــ فها هوذا ينوء بعبء رسالته :

«كنت ميتا باردا يعبر أسواق المدينة.
الجماهير التي يعلكها دولاب نار
من أنا حتى أرد النار عنها والدوار ؟
عمق الحفرة يا حفار ، عمقها القاع لا قرار!

وفي القسم الثاني من هذه القصيدة نرى زوج لعازر تتحدث عن حاله بعد اسبوع من بعثه . ونعتقد ان امراة لعازر هنا رمز للحياة . فقد كان لعازر غريبا عنها في حياته الاولى التي هي موت ، كما تقول هي :

« كان ظلا أسودا يغفو
على مرآة صدري
زورقا ميتا
على زوبعة من وهج نهدي وشعري
كان في عينيه ليل الحفرة الطيني
يدوي ويموج
عبر صحراء تغطيها الثلوج »

وعلى تلك الحال من الوجود كانت زوجته تنكره كأنه نمر يفترسها ويتهددها :

« نمر يلسعه الجوع فيرغي ويهيج
يلتقيني علفا في دربه ،
أنثى غريبة
يتشهى وجهي
يشبع من رعبي نيوبه
كنت استرحم عينيه
وعار العري في وجهي
كأني امراة عريت جسمي لغريب »

ولكن لعازر ــ بعد بعثه ــ ليس مبتهجا ، فهو الآن حي ، تعزوه كآبة المسئولية التي يعانيها ويواجهها ، فعقب الابيات السابقة يقول الشاعر على لسان امرأة لعازر :

ولماذا عاد من حفرته ميتا كئيب
غير عرق ينزف الكبريت والحقد الرهيب ؟ »

وهذا حقد على المفاسد ، مفاسد الحياة من حوله ، فهو حقد خصب غير سلبي ، قد أثمر :

جارتي يا جارتي
لا تسأليني كيف عاد
عاد لي من غربة الموت الحبيب ،
حجر الدار تغني
وتغني عتبات الدار والخمر
تغني في الجرار
وستار الحزن يخضر
ويخضر الجدار
عند باب الدار
ينمو الغار ، تلتم الطيوب
ينبع المرج وتمتد دروب
عاد لي من غربة الموت الحبيب »

ولكن يظل شيء من أسى في نفس هذه المراة ، فهي تتعرف زوجها الآن بعد أن كان غريبا عنها ، على حين لا تفهم سر كآبته في بعثه بعد موت ؛ وهكذا تختتم هذه القصيدة ، باسترجاع باطني يعمق المعاني السابقة :

« كنت استرحم عينيه وعار العري
في وجهي
كأني امراة عريت وجهي لغريب
ولماذا عاد من حفرته ميتا كئيب
غير عرق ينزف الكبريت
والحقد الرهيب ؟؟ »

ولعل بقايا الموت في نفس لعازر قصور في مواجهته المعاناة ، وقصور في فهم بهجة التضحية . وفي مزج هذه المشاعر المعقدة قوة ايحاء ننتقل منها في مجالات ومستويات شعورية ولا شعورية خصبة التصوير .

٧ ــ الوجوديون : ونرى ــ تتمة للمذاهب الادبية ــ ان نذكر موجزا لدراسة الوجوديين لظاهرة الصورة ، وصلاتها بالأدب والشعر عندهم .

والخاصة الاولى للصورة عند الوجوديين أن الصورة « عمل تركيبي يضم ــ الى العناصر الممثلة للشيء ــ نوعا من المعرفة محددة بحدود الحس (١) » : وذلك كما اذا تمثلت الكرسي الخاص بي في خيالي حين يغيب عني هذا الكرسي ، وهذه الصورة طبعا ليست هي الكرسي الخارجي ولكنها نوع من الوعي بجزئيات يتركب من مجموعها ما يدل ــ في الحال وفي دائرة الحس ــ على الشيء موضوع الصورة ، وهذه الدلالة تتمثل في العلاقة بين الوعي والصورة . فحين اعي صورة علي مثلا ، ليس موضوع الوعي هو الصورة ، ولكن موضوعه هو علي نفسه ، فمدار الانتباه في الصورة موضوع مادي ، وليس صورة هذا الموضوع . فليست الصورة الا علاقة بين الشيء ودلالته الصورية في الوعي ، وخطأ جسيم ان نخلط بين هذا الوعي والشيء المادي الخارجي ، لأن الوعي الذي موضوعه الصورة متحرك ينتظم ويدوم أو يختفي ، في حين ان الشيء المادي موضوع الصورة قد يظل أثناء ذلك هو هو لا يتغير » .

والخاصة الثانية ، أن الصورة تتمثل للوعي مباشرة ، على النقيض من الادراك الذي يتكون في بطء . فاذا حاولت ادراك مكعب من المكعبات، فعلي ان اتدرج في معرفة وجوهه واضلاعه وزواياه وعلاقته بما سواه من اشكال ولكني اذا وعيته عن طريق الصورة ، فانه يتمثل في الوعي مرة واحدة بصفاته الخارجية ، دون نظر الى علاقاته بما سواه ، ودون استقصاء في جلاء هذه الصفات ، « فالصورة التي اتصورها بالخيال لا تتعلم ، بل تبدو كما هي منذ ظهورها » . ويقتصر المرء في تصوره اياها على الصفات التي تهمه منها (٢) .

---

(١) انظر : J. P. Sartre : L'Imaginaire, Paris 1949, p. 9-11.

(٢) نفس المرجع ، ص ١٩ .

فالادراك اعمق في الوقوف على ماهيــة الاشياء ، ولكــن الصــورة في الخيال قد تهمنا أكثر من الادراك ، لأنها قد تكون اقوى واغنى من جهة اقتصار المتخيل على ما يهمه من موضوعها (١) .

والخاصة الثالثة ، ان الصورة تستتبع حتما أن يكون موضوعهــا في حكم المعدوم ، على النقيض من الادراك الذي يفترض وجود موضوعــه وذلك اني ــ حين اتخيل عليا في صورة له في سفره او في قراءته ، أو على مقربة مني اصافحه . . ــ فهذه الصورة عمل ايجابي تركيبي من جزئيــات كثيرة تخص عليا ، أقوم بها ، وتستلزم أن أتخذ تجاه علي وضعا في تخيله غائبا أو حاضرا او على صفة من الصفات ، ولكنها تستلزم ــ فــي نفــس الوقت ــ اني لا أرى عليا لا من قريب ولا من بعيــد ، واني لا استطيــع أن أصافحه عملا . فالصورة ، اذن ، تستلزم الغاء موضوعها ، لانه لا بد أن يكون غائبا عن الحس ، معدوما ، أو موجودا في مكان اخر . وعلــــى اية حال هو غير موجود حالا لانه غير حاضر . وفي هذا يكون كالمعــدوم حقيقة أو حكما . فاذا قلت ، « في خيالي صورة علي » ــ استتبع ذلك قطعا اني لا أرى عليا نفسه . فاذا أثرت بخيالي صورة علي، وقد مات، اصطدمت ــ في نفس الوقت الذي وقفت فيه على الصورة ، ودون حاجة الى استدلال بشعور الأسى بأن عليا في عداد الهالكين ــ وهذا الشعور جزء من الصورة ، وهو النتيجة المباشرة لما تستتبعه الصورة من ان موضوعها المادي يظهــر في حكم المعدوم .

حقا يمكن أن نتأثر ، او نتصرف ، نتيجة للصورة الخيالية ، كما لو كان موضوعها حاضرا أمامنا ، او كما ندركه ولكن هذا السلوك موقــــوت باللحظات التي نتناسى فيها ما تتجه الصورة (٢) .

ومن أجل هذا كان عالم الصور عالما لا يحدث فيه شيء : فلي ان اتخيل ــ كما اشاء ــ صورة الشجيرة وقد اصبحت شجرة برتقال كاسية بزهرها

---

(١) نفس المرجع ، ص ٢٠ ــ ٢٢ .
(٢) نفس المرجع ، ص ٢٢ ــ ٢٦ .

أو ثمرها أو أن اجري في خيالي حصانا في سباق ، فلن ينتج عن هـــذا ادنى تغير في علاقة الوعي الخيالي بموضوع الصورة الخارجي (١) .

ورابع هذه الخصائص للصورة هو التلقائية : ذلك أن الادراك يبـدو اقرب الى السلبية ، أما الخيال فانه وعي تلقائي ينتج الصورة ويحتفظ بها وكأنه يقوم بهذه التلقائية الايجابية في وجه الشيء الذي ليس حاضرا أو في حكم المعدوم ، وهو المتخيل ، (كما رأينا في الخاصة السابقة) ، و «الوعي الخيالي ــ من أجل ذلك ــ لا يظهر كأنه قطعة من خشب تطفو وسط المـوج بل هو موجة وسط الموج » . والخيال او الوعي بالصورة على هذا النحـو ليس سلبيا ، ميتا ، ولكنه نتاج مقصود لا يسبق موضوعه المادي ، وانمـا يتحقق به ومعه (٢) .

والعمل الفني له مجال الخيال . اي ما مادته وموضوعه من الطبيعـة ولكن بعد تخيلها ، أي فرضها غير موجودة ، او موجودة في مكـــــان آخـر . وقد تصطحب الصورة الخيالية بعواطف تسبقها أو تكون وليـدة لها . فاذا أثرت في خيالـي صورة علي الصديـق في موقف له أمس ، فان ذلك من شأنه ان يذكي عاطفة الحب له ، فقد اتخيل الموقف فينبعث الحنان وقد يكون الحنان نفسه سببا في اثارة الموقف ، ولكن في كلتا الحالتيـــن هناك فرق بين العاطفة تجاه الواقع حين تولدت في نفســي واقعيا وانـــا معه هو أمس ، وبين العاطفة نفسها تجاه الموقف نفسه في تخيلي لـــــه الآن . ففي الحالة الاولى الواقعية كانت العاطفة نتيجة ، على حين هي فــي الحال الثانية سبب لبعث الموقف أو مصاحبة لتخيله ، وهي في الحــال الاولى يثيرها غيري ، وأنا فيها اقرب الى السلبية ، على حين هــــي في الحالة الثانية ارادية ذاتية ، وفي الحالة الأولى كانت العاطفة صدى للواقع تستمد منه قوتها ، وفيها حينذاك عنصر المفاجـأة والتحقيـق ، على حـين هي في الحالة الثانية مثارة وقفت عند حد معين ، تحتاج لقوة الخيال كـي تحيا . وهذا الخيال يتخذ مادته من الواقع ، ولكنه في نفس الوقت يلغيه، اي يعده غير حاضر (كما سبق أن بينا) .

---

(١) نفس المرجع ، ص ٢٢ .

(٢) ص ٢٦ ، ٢٧ من نفس المرجـع .

ومن هنا كان لهف المحب ونفاذ صبره في انتظار رسائل حبيبته (حتى لو لم يوجد سبب يدعوه الى القلق عليها)، لأنه في حاجة الى ما يؤكد له الواقع حين يلجأ الى خياله. وعواطفه في عملية الخيال تتخذ مادتها من الواقع، وتستمد من هذا الواقع المتخيل كل مالها من قوة (١).

ولوحة الفنان كذلك عمل خيالي: لأن الألوان والأصباغ ـ في اللوحة ـ مادة لا وزن لها في ذاتها الا بمقدار ما تشف عن صورة مستمدة ـ عن طريق الخيال ـ من الواقع، في اجزائها المتفرقة في الطبيعة، ولكنها متخيلة في مجموعها. والرسام في رسم لوحته لا يسلك كما يتصرف في الواقع تجاه تحقيق فكرة أو تغذية عاطفة او التصرف في امر، بل ولا يقصد الى تحقيق فكرته واقعيا بتصويرها، وانما يقصد الى جعل الصورة في لوحته موضوعية بتصويرها فنيا، بعد أن كانت ذاتية قبل التصوير. ونحن لا نفهم هذه الصورة الا بتخيلنا لنموذجها في الطبيعة، ولكن عملية الخيال تلغي في الطبيعة بوصفها أمرا حاضرا، اذن نحن نقومها من خلال ما نتخيل اي من خلالها ما يعكس صورتها. وفي هذا التخيل للامور الواقعية ينحصر كل الجمال الذي في الصورة بوصفها مجموعة وسائل مادية تشف عن عملية تركيبية للصورة الخيالية (٢).

وكذلك الشأن في الشعر والقصة والمسرحية، اذ يلجأ المؤلف ـ فيها جميعها ـ الى تأليف موضوع خيالي (في معنى الخيال السابق شرحه) ـ من خلال نماذج كلامية تشف عنه، وفي هذا النموذج الكلامي ينحصر كل الجمال الذي يكتسبه الموضوع، وذلك شبيه كل الشبه بما يفعل الممثل « حين يقوم بدور « هاملت » ، فانه يتخذ من نفسه، ومن جسمه كله، نموذجها لهذا الشخص الخيالي (٣) » والفنان ـ بعامة ـ يشبه المتأمل في العمل الفني في أنه ليس بسبيل سلوك تحقيق وعمل، ولكنه بسبيل

---

(١) نفس المرجع، ص ١٨٥ ـ ١٨٧.
(٢) المرجع السابق، ص ٢٣٩ ـ ٢٤٢.
(٣) نفس المرجع، ص ٢٤٢.

سلوك تخيل لما يشف عنه العمل الفني من نموذج ، وهذا النوع من السلوك في الفن هو الذي يشرح ما نشعر به من صعوبة كبيرة في الانتقال من عالم الموسيقى او المسرح الى مشاغل الحياة اليومية ، لانه انتقال من عالم الخيال لعالم الواقع ، يشبه انتقال الحالم الى اليقظة .

وينتج عما سبق أن الجمال مقصور على عالم الخيال ، وان الواقع لا جمال فيه . فالاشياء في واقعها تدعو المرء الى اتخاذ مسلك عملي ، وجها لوجه أمام الوجود وما فيه من كثافة وثقل وامتداد . وما يثير في النفس من جهد ، أو يتأثر فيها من ضيق وغثيان . واما مسلك الانسان تجاه الخيال فهو التأمل في صورة العالم للقضاء على هذا العالم في واقعه ، اذ انه غير حاضر واقعيا أمام المرء في تخيله ، على نحو ما ذكرنا من قبل في خصائص الصورة الخيالية (١) .

« ولهذا كان من الحمق الخلط بين الخلق والجمال ، اذ تفترض قيم الخير ان يكون الانسان وجها لوجه امام الاشياء ، وتهدف هذه القيم الى صنوف من السلوك في صميم الواقع ، وهي خاضعة ـ اولا ـ لما في الوجود من حمق او جهل . فالقول باتخاذ مسلك جمالي تجاه الواقع هو الخلط التام بين ما هو واقعي وما هو خيالي .على انه قد يحدث اننا نسلك مسلك التأمل الجمالي تجاه الاحداث او الاشياء الواقعية . وفي هذه الحالة يستطيع كل امرىء أن يشهد في نفسه نوعا من النكوص امام الشيء الذي هو موضوع تأمله ، بحيث ينزلق هذا الشيء نفسه في منطقة العدم ، ذلك انه ـ منذ لحظة التأمل الجمالي لشيء واقعي ـ لا يكون ـ هذا الشيء الجمالي موضوع ادراك ، اذ تقتصر وظيفته على اثارة التأمل ، فيكون بمثابة نموذج لذات نفسه ، اي يكون صورة غير واقعية لما يبدو من خلال وجود الشيء الماثل امامنا . ويمكن أن تكون هذه الصورة غير الواقعية لا شيء سوى الشيء المادي الواقعي نفسه اذا اتخذنا حياله مسالك الحيدة والتخيل ، كما اذا تأمل المرء امراة جميلة ، او تأمل تأملا جماليا سقوط المصارعين في ملعب صراع الثيران ، ويمكن أن تكون هذهالصورة كذلك وقوفا على معالم ناقصة غير محددة لما يكون من خلال ما هو كائن

---

(١) المرجع السابق ، ٢٤٤ ـ ٢٤٥ .

كما اذا وقف الفنان على ما يمكن أن يكون من انسجام بين لونين قويين رآهما في بقعتين على حائط ، وفي كل هذه الحالات تبدو للمتأمل تأملا جماليا صورة الشيء كأنها خلف الشيء الواقعي موضوع التأمل، بحيث يصبح هذا الشيء في واقعيته خارجا عن نطاق تصرفنا ، فينتج عن ذلك نوع من التجرد عن السلوك النفعي تجاه ذلك الشيء . وفي هذا المعنى يمكن أن يقال : الجمال المفرط في المرأة يقضي على ما عند المرء من رغبة فيها ، اذ لا نستطيع أن نقف منها موقفا جماليا حيث تظهر هي نفسها في مظهر غير واقعي هو مثار اعجابنا بها ، ثم في الوقت نفسه نسلك منها مسلكا نفعيا ماديا ، وذلك بالرغبة في حوزتها حسيا . فلأجل اشتهائها علينا أن ننسى انها جميلة ، لان الاشتهاء نوع من غوص المرء في صميم الوجود (١) » .

ومما سبق من كلام سارتر نستطيع أن نستنتج اعتبارات الصورة الأدبية التي هي وليدة الخيال ، كما يراها الوجوديون :

فالصورة قد يتسع نطاقها فتشمل العمل الادبي كله ، قصة كان أم مسرحية أم قصيدة ، كما تطلق الصورة أيضا على جزئيات العمل الادبي التي تؤلف وحدته . والصورة ، في كلتا الحالتين لها نموذجها الخارجي الذي هو مصدر دلالتها . والصورة الجزئية في الأدب تؤلف وحدة هي الصورة الكلية ، وهذه الصورة الكلية جديدة كل الجدة في الفن ، لانها لا وجود لها في مجموعها في الطبيعة ، لأن الفن لا ينقل الطبيعة كما هي .

والصورة الجزئية في الشعر والادب بعامة ــ كالالوان والخطوط في الرسم ــ لها ماديتها وكثافتها ووضعها الخاص بها في مجموع العمل الادبي ، فهي أشياء في ذاتها . وتنحصر كل حقيقتها وقيمتها في انها نموذج نتخيل من خلاله الصورة الحقيقية التي هي مدلوله الطبيعي . وتأمل القاريء فنيا فيما يقرأ هو مثار هذه الصورة التي قصد المؤلف الى تصويرها

---

(١) هذه العبارات كلها لسارتر في ختام كلامه عن طبيعة الصورة في الفن كله . ــه الادب ، المرجع السابق ، ص ٢٤٥ ــ ٢٤٦ ، قارنها بفلسفة كانت في الجمال ، ص ــ ٣٠٦ من هذا الكتاب .

بوسائله المادية من الفاظ اتخذها بمثابة الألوان والرسوم ، على ان المدلول الادبي نموذجا له ـ جديد كل الجدة في الطبيعة ، لانه ليس مجرد تصوير لها (١) .

ثم ان الصور الأدبية ـ كلية او جزئية كما سبق ـ مصدرها الخيال ، وهو وحده مجال الجمال . ومسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعي امام الأشياء في الوجود . وكل ما يجري في عالم الخيال لا يمس الحقيقة في جوهرها الواقعي النفعي الذي هو غير جميل في طبيعته ، وهنا يلتقي « سارتر » بكانت في التفريق بين الجمال والنفع ، وبين الجمال والخير ، أو الخلق ، ولكن هذا الرأي من جانب « سارتر » ليس الا مجرد بيان لطبيعة العمل الأدبي من الوجهة النظرية (٢) .

غير ان المتعة الجمالية ـ عند « سارتر » والوجوديين بعامة ـ متعة حقيقية ، ولا يمكن أن تكتفي بنفسها ، لأنها تتطلب فهم موضوعها الجمالي الذي اتخذت الصورة الأدبية نموذجا له ، ليتراءى من خلالها . وهذا الفهم يستلزم نوعا من وعي المضمون ، اذ لا يمكن ان يكون المضمون مجردا من كل معنى ، والا لم تعد الصورة الادبية مرآة لنموذج (٣) . وهذا المضمون يختلف تبعا لجنس العمل الفني وتبعا لهذا الاختلاف ، يجعله « سارتر » ملتزما أو غير ملتزم ، كما سنشرح في قضية التزام الشاعر في هذا الفصل وفي هذا كله يفترق « سارتر » عن « كانت » افتراقا جوهريا .

ونقف الآن ـ بعد هذا العرض الموجز للصورة الأدبية في مختلف المذاهب الادبية ـ لنرى ما يطلب في الصورة في الشعر على حسب ما يؤخذ من هذه المذاهب جملة مما هو مشترك بينها ، ولنعرف مبلغ ما افدنا من هذا التراث العالمي الفني الخاص بالصورة الادبية في توجيه نقدنا وشعرنا الحديث . وفي ضوء ما قدمنا نهتدي الى النتائج الآتية :

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٤١ ـ ٢٤٢ ـ وفي هذه النظرة يتلاقى سارتر مع ارسطو في ان المحاكاة ليست مجرد تقليد للطبيعة ، انظر : ص ٤٤ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) وهذه أيضا هي نظرة « كانت » في بحثه في الجمال ، انظر : ص ٣٠١ ـ ٣٠٥ من هذا الكتاب .

(٣) مرجع سارتر السابق ، ص ٢٤١ . ثم ص ٥٨ وما يليها من ترجمتنا لكتاب « ما الادب ؟ » لسارتر .

أولا : الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة ، في معناها الجزئي والكلي . فما التجربة الشعرية كلها الا صورة كبيرة ذات أجزاء هي بدورها صور جزئية تقوم من الصورة الكلية مقام الحوادث الجزئية من الحدث الاساسي في المسرحية والقصة (١) . وإذن فالصورة جزء من التجربة . ويجب أن تتآزر مع الاجزاء الاخرى في نقل التجربة نقلا صادقا فنيا وواقعيا (٢) وهذا قدر مشترك بين المذاهب الأدبية الحديثة .

ولهذا كان محمودا أن تمثل الصورة – حسيا – فكرة او عاطفة ، ولو كان هذا التمثيل لاحاسيس تجريدية ، كما رأينا في الرمزية مثلا .

ومما يضعف الصورة ، اذن أن تكون برهانية عقلية ، لأن الاحتجاج اقرب الى التجريد من التصوير الحسي الذي هو من طبيعة الشعر . ثم ان الاحتجاج تصريح لا ايحاء فيه ، والتصريح يقضي على الايحاء الذي هو خاصة من خصائص التعبير الفني (٣) ،

ومن هذا الجانب ابتعد الشعر الحديث والنقد العربي الحديث معا عن الموروث من تقاليدهما . فقد كان الشعر العربي القديم ، والنقد كذلك ، يحفلان كثيرا بهذه الصور العقلية التي تساق للاحتجاج ، صادقا كان كما في قول المتنبي :

ولو كان النساء كمن ذكرنا لفضلت النساء على الرجال
فما التأنيث لاسم الشمس عيب ولا التذكير فخر للهلال (٤)

أم وهميا غير صادق ، كما في صور الاحتجاج الوهمية التي كانوا يدخلونها تحت التخيل ، وهي في الحقيقة ضارة بصدق التجربة واقعيا وفنيا ، لانها تدل على أن الشاعر يتناول مظاهر الاشياء ويموه في تصويرها كما في قول البحتري يحتج لتفضيل الشيب :

وبياض البازي أصدق حسنا ان تأملت من سواد الغراب

---

(١) اذكر ما قلناه من نتائج دراسة سارتر للخيال ، ص ٣٦) – ٤٤٢ ، وكذلك دراسة الرومانتيكيين للصورة ، صفحات ٤١٤ – ٤١٨ من هذا الكتاب .

(٢) لصدق التجربة فنيا وواقعيا انظر صفحات ٢٢٢ – ٢٢٣ من هذا الكتاب ثم الخاتمة.

(٣) انظر صفحات ٢٧٧ – ٢٨٧ ، ثم ص ٤٢٠ وما يليها من هذا الكتاب .

(٤) انظر ص ٢٣٢ – ٢٣٣ من هذا الكتاب .

وقول أبي تمام :

لا تنكري عطل الكريم من الغنى   فالسيل حرب للمكان العالي (١)

ولهذا قل احتفال الشعر العربي الحديث بهذه الصورة التي تظهر فيها التوليدات العقلية الجافة ، أو الوهمية الباطلة . ومثالها في الشعر الحديث ـ على قلتها ـ ما يحضرني من شعر مصطفى صادق الرافعي ؛ وهو من الاحتجاج العقلي الصادق :

اعبر حياتك خوضا   كالخائضين وعوما
فليس لله سوق   فتشتري منه سوما
ولست وحدك منه   تروم ما شئت روما
هي المقادير منها   قوم يحارب قوما
ولا تنام ففي المو   ت سوف تهلك نوما

على أن صور الاحتجاج الصادقة قد تلمح اذا شفت عن الجانب الفكري النفسي العميق ، فدلت على شعور ومسلك فلسفي تجاه الحياة كما هي ، وذلك كقول الاستاذ العقاد في ديوانه : وحي الأربعين :

قال قوم : زينة الدنيا خداع   قلت : خير ، بالذي نشتري نبيع

وتحسن صور الاحتجاج كذلك اذا كانت دلالتها الفكرية مبنية على تصور الشعور عن طريق التقابل الايحائي بين حالة وحالة ، كما في قول ايليا أبي ماضي في قصيدته الشهيرة : « كن جميلا ترى الوجود جميلا » :

ادركت كنهها طيور الروابي   فمن العار أن تظل جهولا
تتغنى والصقر قد ملك الجو   عليها ، والصائدون السبيلا
تتغنى وعمرها بعض عام ،   أو تبكي وقد تعيش طويلا ؟

فهذا التصوير ـ الذي يصور فيه الشاعر حال المتشائم ويقابل بينها وبين حال الطيور الشادية ـ لا يقصد من ورائه الى أن هذه

---

(١) انظر لهذه الشواهد وتعليق عبد القاهر عليها وتعقيبنا على ذلك ، ص ٣٢٧ ـ ٣٣٢ من هذا الكتاب .

الطيور حتا ادركت كنهها . وانما يرى ان الانسان يضل طريق السعادة اذا اعتمد على تفكيره الدائم فيما يكون في مستقبله او في عاقبة امره، على حين تصل تلك الطيور الى سعادتها عن طريق اعتمادها على فطرتها السليمه التي لم يفسدها هذا التفكير . ويوحي هذا التصوير الى المرء بامكان رجوعه الى فطرته كالطيور فيتغافل عما يتهدده من اخطار يتناساها مؤقتا . لينعم بالحياة ما يتيسر له النعم . فلا ينغص ملذاتها بما كان او بما يكون . فالشاعر – اذن – يوحي في هذا التصوير بأن الرجوع الى الفطرة والعاطفه قد يكون اجدى عاقبة من الاعتماد على العقل والتفكير وحدهما وهذه نظرة فلسفية طالما شغلت المفكرين وشعراء الانسانية . وهي التي يدف اليها الشاعر من وراء حجته . على ان هذه الحجة مسوقة في صور شعرية . ففيها ماء ورونق . بهما تخلصت من جفاف المنطق وتجريداته دون ان تجافي الصدق .

ثانيا : على الرغم من ان صور الشعر وظيفتها التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية . ولما تشتمل عليه من مختلف الاحساسات والعواطف والافكار الجزئية . فانه لا يصح بحال الوقوف عند التشابه الحسي بين الاشياء من مرئيات او مسموعات او غيرهما دون ربط التشابه بالشعور المسيطر على الشاعر في نقل تجربته. وكلما كانت الصورة اكثر ارتباطا بذلك الشعور كانت اقوى صدقا واعلى فنا . ولهذا كان مما يضعف الاصالة اقتصار الشاعر – في تصويره شعوره – على حدود الصور المبتذلة التي تقف عليها الحواس جميعا . والتي هي صوره تقليدية . وذلك كتشبيه الخد بالتفاح أو بالورد مثلا . ولعل عبد القاهر الجرجاني قد تنبه الى شيء من ذلك حين استحسن في الصورة ظهورها من غير معدنها واجتلابها من النيق البعيد (١) .

---

(١) على أن عبد القاهر يقسم الصور في التشبيه الى ما هي ظاهره صريحة لا تحتاج الى تأويل ، مثل تشبيه الشيء بالشيء شكلا ، كتشبيه الورد بالخد والشعر بالليل والوجه بالنهار ، ثم الى ما يكون الشبه فيه محصلا بضرب من التأول ، وهو ما فيه حجة عقلية ، كقولهم حجه كالشمس. ويستحسن عبد القاهر النوع الثاني وهو ما فيه تأول ، ثم يعود فيقرر ان الشيئين كلما كانا مختلفين في الجنس كان التشبيه بينهما في رأيه ارقى فنيا ، فهو لا يربط ما بين الصوره والشعور او الفكرة وبناء على تقسيمه يحسن مثلا هذه الاستعارات في قول ابي نواس :

يبكي فيذري الدر من نرجس ويلطم الورد بعناب

مع ان الدر والنرجس والورد والعناب للدموع والعيون والخدود والانامل لا يقصد في التشبيه بها سوى الشكل، ولا صلة لها بتصوير عاطفة الحزن المسوقة اطلاقا، فعبد القاهر –

ولكن أشد ما يضعف الصورة فنيا هو أن يقف بها الشاعر عند حدود الحس مما تسميه البلاغة العربية القديمة : « الجامع في كل » : دون نظر الى ربط هذا التشابه الحسي بجوهر الشعور والفكرة في الموقف . فمثلا قول ابن المعتز في وصف هلال الفطر عقب رمضان :

انظر اليه كزورق من فضة   قد أثقلته حمولة من عنبر (1)

لا ينقل الينا شعورا صادقا بجمال الهلال وروعته ، لان الشاعر بحث عن نظير حسي لما يراه ، دون أن يتصل هذا النظير بشعور محدد او فكرة وقد يكون في هذا التشبيه دلالة نفسية على رغبته في الهرب من عالم الواقع أو دلالة على بيئة الترف التي ألفها ابن المعتز ، ولكن هذه الدلالة النفسية لا شعورية ، ولا صلة لها بالمنظر الطبيعي الذي يقصد ابن المعتز الى تصويره ونظيره — فيما نرى — قول ابن الخطيم :

وقد لاح في الصبح الثريا كما ترى   كعنقود ملاحية حين نورا

وكذا قول شاعر آخر يصور دوائر الماء في غدران حديقة :

كأن في غدرانها   حواجبا ظلت تمط (2)

وما الى ذلك من الصور التي لا يراعي فيها سوى الشكل الظاهر التي لا تتجاوزه . . ولعل أول من نبه الى ذلك — في نقدنا العربي الحديث — هو الأستاذ العقاد في الديوان . اذ يقول : « واذا كان كذلك من التشبيه .

= يبني استحسانه على الندرة وبعد ما بين جنسي المشبه به والمشبه ، مهما يكن موقع الصورة بعد ذاك من الفكرة والشعور ، فيستحسن مثل قول الشاعر :

كأن عيون النرجس الغض حولها   مداهن در حشوهن عقيق

واذن ففرق كبير بين كلام عبد القاهر وتقسيماته وما نحن بسبيل شرحه من مقاصد الصورة في الشعر الحديث . (انظر : عبد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، مطبعة الاستقامة بالقاهرة ١٣٦٧ هـ — ١٩٤٨ م ، ص ١٠٠ — ١٠٣ ، ١٠٨ ، ١٤٦ — ١٤٧) قارنه بما سقناه من قبل من استحسان عبد القاهر للتمثيل وهو التشبيه الذي يمثل المعنى به حتى كان الفكرة فيه ماثلة للعيون ، وقد تأثر عبد القاهر في المعنى الاخير بأرسطو (ص ١٢٩ وهامشها من هذا الكتاب) .

(1) ديوان ابن المعتز ، طبعة بيروت ١٣٣٢ هـ ، ص ٣١٣ .

(2) للنص انظر عبد القاهر الجرجاني ، المرجع السابق ، ١٠٨ .

تذكر شيئا احمر ثم تذكر شيئين او اشياء مثلـه في الاحمرار ، فما زدت على أن ذكرت أربعة أو خمسة اشياء حمراء بدل شيء واحد . ولكن التشبيه أن تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسك وما ابتدع التشبيه لرسم الاشكال والالوان محسوسة بذاتها كما تراهـا ، وانما ابتدع لنقل الشعور بهذه الاشكال والالوان من نفس الى نفس . وبقوة الشعور وتيقظـه وعمقه واتساع مـداه ونفاذه الى صميم الأشياء يمتاز الشاعر على سواه ، ولهذا لا لغيره كان كلامه مطربا مؤثرا ، وكانت النفوس تواقة الى سماعه واستيعابه ، لانه يزيد الحياة حياة ، كما تزيد المرآةالنور نورا . . . وصفوه القول ، ان المحك الذي لا يخطيء في نقـد الشعـر هـو ارجاعه الى مصدره فان كان لا يرجع الى مصدر أعمق من الحواس فذلـك شعر القشور والطلاء ، وان كانت تلمح وراء الحواس شعورا حيا ووجدانا تعود اليه المحسات . . فذلك شعر الطبع الحي والحقيقة الجوهرية (١) . . »

وهذا مما يسلم به النقد الحديث في جميع مذاهبه على حسب مـا شرحنا (٢) ، حتى المـدرسة البارناسية التي تعنى بالصـور التجسيميـة (البلاستيكية) ، اذ أنها لا تقف عند حد التجسمات لمجرد الجمع بيـن صفات حسية ملموسة ، وانما تعني بتقديم الصور الجزئية التجسميةلابراز شعور او فكرة فلسفية في الصورة الكلية، أي الموضوع الذي يقدمهالشاعر وهو ما عنينا من قبل بتوضيحه وضرب الامثلة عليه (٣) .

ثالثا : الصورة لا بد أن تكون عضوية في التجربة الشعرية . كما يفهم مما سقناه من قبل من كلام « وردزورث » و « كوليردج » (٤) ، وكما يفهم من معنى وحدة القصيدة العضوية في المذاهب الادبية بعامة كما شرحنـا ، ويقتضي ذلك أن تؤدي كل صورة وظيفتها في داخل التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية ، وذلك بأن تكون الصورة الجزئية مسايرة للفكـرة العامة أو الشعور العام في القصيدة ، وأن تشارك في الحركة العامة للقصيدة حتى

---

(١) في فقرة وردت للاستاذ العقاد في « الديوان » الذي الفه الاستاذ العقاد والمازني ، وانظر : الدكتور محمد مندور : الشعر المصري بعد شوقي ، ١٩٥٥ ، ص ٥ – ٧ .

(٢) وهو أوضح ما يكون في نقد وردزورث وكوليردج ، انظر ما ذكرنـاه فيما سبـق ، ص ٤١٣ – ٤١٨ من هذا الكتاب .

(٣) ص ٤١٨ – ٤٣٠ من هذا الكتاب .

(٤) انظر : ص ٤١٤ – ٤١٦ من هذا الكتاب .

تبلغ الذروة في النماء ، ثم تنتهي الى نتيجتها الطبيعية التي تؤلف وحدتها العضوية العامة النامية التي تحدثنا عنها ومثلنا لها فيما سبق (١) . وفي الحق كانت الدعوة الى الوحدة العضوية في القصيدة منذ الرومانتيكيين(٢) وقد اتبع الرومانتيكيين في هذه الدعوة جميع المذاهب التي تلتهم ، مع تنويع في هذه الوحدة عند الرمزيين والسيرياليين في انتقالاتهم الجزئية في داخل التجربة الكلية ، اذ كانوا ينتقلون في صورهم الجزئية احيانا انتقالات نفسية مفاجئة ، مع حرصهم في ذلك على وحدة التجربة الشعرية في المجموع ، كما سبق ان اشرنا الى ذلك عندما تحدثنا عن الوحدة العضوية في القصيدة ، وقد بينا كيف أن شعرنا الحديث قد بعد عن شعرنا القديم بهذا الادراك لوحدة التجربة العضوية ، بفضل تأثرنا المحمود بشعر الغرب .

رابعا : نتيجة لعضوية الصورة يجب الا تضطرب الصورة الشعرية ، ويكون اضطراب الصورة الشعرية اذا تنافرت اجزاؤها في داخلها ، او تنافت مع الفكرة العامة أو الشعور السائد في التجربة نفسها .

ولم يكن النقد العربي القديم يحفل بالوحدة العضوية ، ولا بوظيفة الصور العضوية ، ولم يكن الشاعر كذلك يلقي بالا الى تضافر الصورة مع الفكرة العامة او الشعور الذي يهدف الى تصويره . وغالبا ما كانت الصور الجزئية مهوشة غير متآلفة في ابراز الصورة الكلية ، حتى لو اتحد موضوعها في الشعر القديم .

واخطر ما تتعرض له الصور الشعرية أن تتناقض بعضها مع بعض بالنسبة للفكرة الواحدة في داخل القصيدة . انظر الى هذه الصورة الانسانية التي يرسمها او العلاء في قصيدة له في هذين البيتين :

ولو اني حبيت الخلد فردا   لما احببت بالخلد انفرادا
فلا هطلت علي ولا بأرضي   سحائب ليس تنتظم البلادا

ثم انظر كيف يصور الشاعر ــ في نفس القصيدة ــ تجهم الدهر له وضيقه بالناس وتعاليه عليهم ، وانه جاد في الرحيل عنهم ، ثم انه اذا نال ما يقصد اليه في هذا الرحيل لم يبال بما يحل بالبلاد التي رحل عنها من

---

(١) ص ٣٨٤ ــ ٣٨٨ من هذا الكتاب .

(٢) انظر :
R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique, p. 247-249.

خصب و جدب ، وفي تصوير المعنى الاخير يسوق هذه الصورة .

وقد أثبت رجلي في ركاب	جعلت من الزماع له بدادا (١)
اذا أوطأتها قدمي سهيل	فلا سقيت خناصرة العهادا

ولا شك أن الصورة في البيتين الأخيرين تتنافى مع فكرته في البيتين السابقين عليهما ، وهذا التنافي في قصيدة واحدة (٢) .

ونسوق مثالا آخر من الشعر القديم لكشاجم (أبو الفتح محمود بن الحسين المتوفى عام ٣٥٠ هـ) يصف روضا :

وروض عن صنيع الغيث راض	كما رضي الصديق عن الصديق
اذا ما القطر أسعده صبوحا	أتم له الصنيعة في الغبوق
كأن الطل منتشرا عليه	بقايا الدمع في الخد المشوق
كأن غصونه سقيت رحيقا	فماست ميس شراب الرحيق
يذكرني بنفسجه بقايا	صنيع اللطم في الوجه الرقيق(٣)

فلا شك ان صور الرضا والسعادة والطرب والانتشاء لا تتفق والصورتين اللتين ذكرهما الشاعر في البيت الثالث والخامس من الابيات المذكورة ، ولا شك أن الشاعر مدفوع في تصويره بفكرة استقلال البيت كما في النقد القديم ، وباستقلال الصور في الابيات بعضها عن بعضها الآخر ، فهو لا يرجع الى شعور صادق عام ينبع من ذات نفسه في تجربته كي يسوق الصور متآزرة لتصويرها ، ثم ان الشاعر كذلك يلحظ المشابهة

---

(١) الزماع كسحاب وكتاب : المضاء في الامر والعزم عليه ، والبداد للرحل والسرج ما يوضع تحته ليثبت على الفرس ، وخناصرة : بلد الشام ، يدعو عليها اذا رحل عنها لمقصوده ، والعهاد : الغيث . (انظر شروح سقط الزند لابي العلاء ، ج ٢ ، طبعة دار الكتب المصرية ، ص ٤٦٥ ، ٥٧٠ ـ ٥٧٢ .

(٢) سبق ان راينا ان قدامة ومن لف لفه من نقاد العرب القدامى لا يرون في هذا عيبا ، بل كان قدامة يراه دليلا على قدرة الشاعر ، ص ٢٢٣ من هذا الكتاب .

(٣) ديوان كشاجم مخطوط بدار الكتب ، ومطبوع ببيروت ١٩٤٣ ، والنص فقط منقول عن : الدكتور درويش الجندي : الشعر في ظل سيف الدولة ، ص ٢١١ .

الحسية في الصور ، كما هو واضح من الابيات ، غير عـابىء ببيـان مـا يتراءى وراء هذه الصور الشكلية الحسية من شعور او فكرة ، وهذا مـا كان مألوفا في الشعر العربي القديم . وقد سبق أن نبهنا الى أن النقد ــ في المذاهب الأدبية الحديثة جميعا ــ يأبى الوقوف عند الحسيات ، ونبهنا الى فضل الأستاذ العقاد في دعوته الى ذلك في نقدنا العربي الحديث .

وفي الشعر العربي الحديث تتنافر الصور وتضطرب احيانـا حـين لا تتضح الرؤية الشعرية ، فيلجأ الشاعر الى ذكر صور متتابعة لا تتضافـر على فكرة او شعور . وننقل هنا هذا المثال عن الشاعرة العراقية نـازك الملائكة في قصيدة : « الراقصة المذبوحة » ، وهي تحية الجزائر المكافحـة وفيها تخاطب الجزائر الجريحة قائلة :

« ارقصي مذبوحة القلب وغنـي
واضحكي فالجرح رقص وابتسام
اسألي الموتى الضحايا ان ينامـوا
وارنصي انت وغني واطمئني(١) »

فكيف تتلاءم رقصة المذبوح مع الضحك والغناء والاطمئنان ؟

حقا في السيريالية يوجد تراسل في المدركات والحواس ، كما يوجـد في الرمزية تراسل في الحواس على نحو ما تحدثنا عنهما فيما سبق ،ولكنه تراسل مقصود فنيا ، ذو هدف يتضح بالتأمل متى وقف المرء على فلسفتهم فيـــه .

ومن الشعر الحديث الذي لا يتقيد بوحدة الوزن والقافية نضـــرب مثلا لاضطراب الصورة ــ لانها لا تتفق والشعور العام في القصيدة ــ بأبيات للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي من قصيدته : « الذي كان يغني » ، يقول فيها :

على ابواب « طهران » رايـنـــاه .
رايـنـــاه .
يغنـــي .

---

(١) للنص انظر : مصطفى عبد اللطيف السحرتي : شعر اليـوم ، القاهـرة ١٩٥٧ ، ص ٥٤ ــ ٥٥ .

عمر الخيام ، يا أخت ، ظنناه
على جبهنه جرح عميق ، فاغـر فـاه
يغني ، أحمر العينين
كالفجر ، بيمنـاه
رغيف مصحف قنبلة ، كانت بيمناه .
يغني ، عمر الخيام ، يا اخت
حقول الزيـت والله .
يغني طفله المصلوب في مزرعة الشاه .
وكان الموت إواه .
على مقربة منه ، على أطراف دنياه .
ونادانا ونـاداه .
صياح الديك ، أختاه !
وخلفناه في الساحة لا تطرف عيناه .
« وداعا !! » قالها واختنقت في فمه الآه ...
« وداعا لك يا بيتي وداعا لك أماه !! » .
ودوت طلقة واختنقت في فمه الآه
على ابواب طهران رأيناه
يغني الشمس في الليل ،
يغني المـوت واللـه .
على جبهته جرح عميق ، فاغر فاه (١) .

ربما يكون الشاعر قد قصد الى جلاء جـوانب متفرقـة من تجربـة بحيث توحي هذه الجوانب المجلوة بنواحي التجربة الأخرى غير المجلوة ، وهذه طريقة رمزية في التصوير سبق أن اشرنا اليها ، ولكن الصور التي ذكرها لا تتماسك على وحدة الايحاء ، وبخاصة تمثيله بعمر الخيام الـذي يوحي بانتهاز فرص الاستمتاع ، وهو ما يبدو غير متفق مع طبيعة ما يصف الشاعر ، ولم نفهم وجه الايحاء في صور الرغيف والمصحف والقنبلة ، على

(١) عبد الوهاب البياتي : اشعار في المنفى ، دار الديموقراطية الجديـدة ١٩٥٧ ، ص ٨٤ ــ ٨٦ .

فرض أنها مبدلة بعضها من بعض ، ولا يكفي أن يقصد بهـا الشاعر – على سبيل الاقتضاب – الى جوانب الروح والمادة والقوة فلا يمكن أن يكون مثل هذا ايحائيا على طريقه الرمزية في معناها الحديث . وما سر الجمع بين غنائه وحقول الزيت والله وطفله المصلوب والموت والشمس في الليل (شمس الحرية ؟) ، ثم اية ساحة تلك التي يهيب الديك بالبدار اليها ؟ (١) .

اما ما يبدو من تعقد الصورة وغموضها والتوائها عند الرمزيين والسيرياليين فليس فيه اضطراب الا في المظهر ، ولكن اذا وقفنا على وسائلهم الفنية ظهرت الصور متماسكة متآزرة لأجل جلاء الشعور أو الشفوف عن الفكرة كما سبق ، وقد أساء بعض الرمزيين – من الأوربيين والعرب – الى الرمزية ، بايغالهم في الغموض ، حتى جاءت صورهم مستكرهة مغلقة لا تساوي الجهد في البحث عما وراءها .

خامسا : الصورة التعبيرية الايحائية أقوى فنيا من الصور الوصفية المباشرة ، اذ ان للايحاء فضلا لا ينكر على التصريح . وهذا ما تنبه له بعض النقاد الكلاسيكيين انفسهم ، ثم أفاضت فيه الرمزية ، ولا تزال الرمزية حية في الشعر الغنائي في مختلف آداب العالم الكبرى . ومن قبل الرمزيين وجد كثير من وسائل الايحاء ، ولكن كان لهم الفضل في جلاء جوانب هذا الايحاء وشرح فلسفتها .

وأبسط مظاهر الايحاء – التي اهتدى اليها الشعراء من قديم – التعبير عن الموقف او الحالة بحيث يوحي هذا التعبير بالصفات المرادة قبل التصريح بها ، أو دون التصريح بها ، فاذا أردنا تمثيلا على هذا من الشعر العربي القديم ، وقرانا بيت زهير في مدح حصن بن حذيفة بن بدر الفزاري :

وابيض فياض يداه غمامة على معتفيه ، ما تغب فواضله

---

(١) قد اقتصرنا على امثلة موجزة لتوضيح فكرتنا ، ولم نلجا لأمثلة طويلة ، انظر أمثلة اخرى لاضطراب الصورة في : الدكتور محمد مندور : في الميزان الجديد ، الطبعة الثانية ، ص ٧٦ – ٧٧ – الدكتور احسان عباس : عبد الوهاب البياتي ، بيروت ١٩٥٥ ، ص ٩٠ – ١٠٢ – الدكتور احسان عباس : فن الشعر ، بيروت ١٩٥٥ ، ص ٢٢٣ – ٢٢٦ .

وجدناه يعبر في البيت تعبيرا مباشرا على صفة الكرم الذي لا ينقطع فيضه ، كأنه فيض الغمام . وعلى الرغم من جمال هذا التصوير ، هو — من حيث انها تعبير صريح عن الكرم — أقل في دلالته الفنية على الكرم من قول الشاعر نفسه في نفس القصيدة يعبر بهذه الصورة الموحية عن كرم الممدوح ايضا :

بكرت عليه غدوة فوجدته ... قعودا لديه بالصريم عواذله
يفدينه طورا ، وطورا يلمنه ... واعيا ، فما يدرين اين مخاتله
فأعرض منه عن كريم مرزا ... عزوم على الأمر الذي هو فاعله (١)

وكذا قول الأعشى في مخالسة الطرف لزوجة آخر قد شغفها حبا على حين غفلة منه :

ورميت غفلة عينه عن شاته ... فأصبت حبة قلبها وطحالها (٢)

ففي البيت وصف مباشر يقرب من السرد والتقرير لما حصل ، وهو لذلك أقل فنيا من تعبير عبدالله بن الدمنية الخثعمي عن نفس المعنى :

ولما لحقنا بالحمول ، ودونها ... خمص الحشا ، توهي القميص عواتقه
قليل قذى العينين ، يعلم انه ... هو الموت ان لم تلق عنا بوائقه
عرضنا ، فسلمنا ، فسلم كارها ... علينا ، وتبريح من الغيظ خانقه
فسايرته مقدار ميل ، وليتني ... بكرهي له ما دام حيا ارافقه
فلما رات ان لا وصال ، وانه ... مدى الصرم مضروب علينا سرادقه
رمتني بطرف ، لو كميا رمت به ... لآل نجيعا نحره وبنائقه
ولمح بعينيها كأن وميضه ... وميض الحيا ، تهدى لنجد شقائقه (٣)

هذا ، ولا ينبغي بحال ان يفهم من هذه الامثلة التي سبقت اننا نلزم الشاعر بعنصر قصصي للتعبير عن آرائه ومشاعره ، وانما ضربنا الامثلة السابقة لانها اظهر في الدلالة على الفرق بين الوصف المباشر من ناحية وطريقة من طرق التصوير الايحائية من ناحية اخرى . وقد تتوالى الصور

---

(١) انظر شرح ديوان زهير ، ص ١٤٢ — ١٤٤ (طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٤) .
(٢) ديوان الأعشى الكبير (ميمون بن قيس) طبعة القاهرة ١٩٥٠ ، ص ٣ .
(٣) ديوان الحماسة ، ج ٢ ، ص ٧٦ — ٧٧ .

الايحائية القوية دون عنصر قصصي . كما في قصيدة ابراهيم ناجي التي سبق ان اخترنا منها ابياتا (١) ، على ان التصريح بالحال النفسية او الوصف المباشر قد يكون موحيا في العنصر القصصي او في ظل الوحدة العضوية ، كما يتضح من امثلتنا .

والقدر الذي نريد ان نقف عنده هو ان الوصف المباشر يضعف الدلالة وهو دون الصور الايحائية ايا كان مظهر الايحاء، سواءكان ذا عنصر قصصي كما سبق :

فعل جساس ، على وجدي به ، قاطع ظهري ومدن اجلي
يا نسائي دونكن اليوم ، قد حصني الدهر برزء معضل
خصني قتل كليب بلظى من ورائي ولظى مستقبل (٢) ..

هو اقرب الى الوصف المباشر ، وهو من هذا الجانب اضعف دلالة على الجزع من مثل قول رقيبه الجرمي تعبيرا عن تولهه لفقد صديق له بهذه الصورة :

احقا ، عباد الله ، ان لست رائيا رفاعة بعد اليوم الا توهما !؟(٣)

ونظيره قول ابن مناذر في عبد المجيد بن عبد الوهاب الثقفي ، وكان به صبا ، وقد مات لعشرين سنة :

وكأني ادعوه وهو قريب حين ادعوه من مكان بعيد ! (٤)

وشبيه ذلك في الدلالة الايحائية على نفس الشعور بالجزع قول النابغة يصور الهول الذي عرا الناس بموت حصن بن حذيفة :

---

(١) انظر هذا الكتاب هامش ص ٣٨٠ .
(٢) نقلنا نص هذه الابيات عن : لويس شيخو : شعراء النصرانية ، بيروت ١٨٩٠ ، ص ٢٥٢ – ٢٥٣ .
(٣) ابو تمام (حبيب بن اوس الطائي) : ديوان الحماسة ، القاهرة ١٣٢٥ هـ ، ج ١ ، ص ٤١٤ .
(٤) المبرد (ابو العباس محمد بن يزيد) : الكامل ، القاهرة ١٢٥٥ ، هـ ، ج ٢ ، ص ٢٨٨ .

يقولون حصن ، ثم تأبى نفوسهم	وكيف بحصن والجبال جنوح
ولم تلفظ الموتى القبور ، ولم تزل	نجوم السماء ، والأديم صحيح
فعمـا قليـل ، ثـم جـاء نعيه	فظل ندي الحي وهو ينوح (١)

فالحالة النفسية تتراءى من وراء هذه الصور الايحائية الدالة على هول الموقف ، دون تصريح قد يضعف من شأنها . وفي هذا يكتسب الايحاء قوة فنية تقربه من قوة الدلالة الموضوعية في القصة والمسرحية .

على ان الشعر الغنائي ــ في العصر الحديث ــ يسري في كثير من قصائده عنصر قصصي ، لأن العنصر القصصي يتوافر فيه الايحاء ، وتكتسب به العواطف الذاتية مظهر الموضوعية ؛ ثم ان العنصر القصصي لا تتفق بطبعه مع النغمة الخطابية التي قد توجد في الشعر الغنائي غير القصصي فتضعف من قوته ، هذا الى ان الشعر الوجداني متى كان ذا طابع قصصي كانت الوحدة العضوية فيه اظهر ، وبدأ متماسكا لا تستقل ابياته كما كانت مستقلة في كثير من شعرنا القديم حين لم يكن ينظر لوحدة العمل الادبي ضرورة من ضرورات التجربة الادبية الناجحة كما هي الحال في الشعر الحديث .

وفي هذا الشعر ذي الطابع القصصي تظهر الافكار والاحاسيس صورا تحليلية للموقف ، ينمو الموقف بنمائها ، وتظهر وحدتها في ظلاله ، ونذكر مثالا لذلك من الشعر العربي الحديث ، الذي لا يلتزم وحدة الوزن والقافية . هذه الابيات من قصيدة : « طفل » للأستاذ صلاح عبد الصبور هي قصيدة رمزية ، فالطفل فيها هو الحب ، وهذا معنى مألوف لدى الرمزيين وينميه الشاعر في القصيدة ، ويبنيها عليه :

قولي ... امات ؟
جسيه ، جسي وجنتيه ،
هذا البريق
ما زال ومض منه يغرش مقلتيه ...

---

(١) المبرد (ابو العباس محمد بن يزيد) : الكامل ، ج ٢ ، ص ٨٨ .

ومض الشعاع بعينه الهدباء ومضته الاخيرة
ثـــم احتــرق
ورايت شيئا من تراب القبر فوق الوجنتين
رباه فوق الصدر ، فوق الساعدين
والعازف المغلوب نام ومات في الصمت الكبير
نغم اخيــر ...
وسألت : مات ؟.. اجل سأبكيه سنبكيه معا
ووجمت ، لا الجفن اختلج ..
ووقفت ، ثم رجعت في عينيك شيء من وهج
كــي تلمسيه
أو تغمضي عينيه ، أو تتأمليه
هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح ،
هو فرحتي ، لا تلمسيه ...
اسكنته صدري فنــام .
وسدته قلبي الكسير ،
وجعلت حائطه الضلوع ـ وانرت من هدبي الشموع (١) .

الى آخر النص ، على أننا هنا لسنا بصدد الوقوف عند كل صورة في القصيدة السابقة لننقد صياغتها على حدة . وحسبنا أن نقرر ان الصور ظهرت عضوية متماسكة نامية في التجربة الرمزية السابقة .

وليس العنصر القصصي في الشعر الغنائي الا قالبا عاما لا يصــح ان يخطر في بال أن ننتظر فيه نواحي نضج قصصي يحاكي بها النضج الفني في القصة او يقاربه ، على نحو ما سنشرح في مفهــوم القصــة في الفصــل التالي . وليس الغرض من هذا العنصر القصصي في هذا الشعر الا اضفاء

(١) صلاح عبد الصبــور : النــاس فــي بــلادي ـ دار الاداب ، بيــروت ، ١٩٥٧ ، ص ١٠٠ ـ ١٠٢ .

طابع الموضوعية على ما هو في الواقـع ذاتي ، لكـي تبـدو الصور اجـزاء عضوية في وحدة أغزر حياة واشد تماسكا .

ومن هذا النوع من التجارب الشعرية الناجحة في الشعر المعاصر غـير التقليدي في أوزانه قصيـدة الشاعـر كيلانـي سند : « انا وجارتي » (١). وفيها يلتزم القافية ووحدة التفعيلة . ولكنه ينوع الوزن ، يقول فيها :

لا تلقلقي
انا بذرنا دربنا بالزنبق
ستبصرينه غدا خميلة من عبق
اتعرفين جارتي بثوبها الممزق
وكفها المشقق
كم قلت لي : جارتنا ككومة من خرق
غدا ترينها غدا في ثوبها المنمق ...
حبيبتي
اتذكرين حينما رايتني مبللا بالعرق
فقلت لي صارخة : لا تطرق ، لا تطرق ..
فأنت لي صفصافة بين الهجير المحرق ..
عند الهجير أحتمي بظلها المرقرق
فقلت في تشنج المختنق :
حبيبتي لا تقلقي ...
لكنني أخفيت ، منذ امس الاسبق
سوى بقايا كسرة يابسة لم اذق
الم اقل لا تقلقي ؟
والقمح في بيدرنا كشعرك المنمق
غدا ترينه غدا كشعرك المنمق
حتى العصافير التي تمر عبر الافق
مهيضة ... جناحها يرف نصف مطلق

---

(١) من ديوانه : قصائد في القتال ، يناير ١٩٥٧ ، ص ٤١ .

ستلتقي بالحب انى درجت ستلتقي
انا بذرنا دربنا بالزنبق
ستبصرينه غدا خميلة من عبق

ففي القصيدة تتوالى الصور الذاتية في شكل قصصي له مظهر الموضوعية ، لتجلو الفرق بين الحاضر الكادح الشقي في سبيل المستقبل الآمل المشرق .

نكرر أننا لا نقصد ـ بحال ما ـ الى القول بضرورة العنصر القصصي في الشعر الوجداني . وانما قررنا ظاهرة غالبة في الشعر الحديث ، وعللنا لها من الناحية الايحائية ، على انه لا بد ان تكون غير متكلفة ومتمشية مع طبيعة التجربة ، ثم ان عناصر الايحاء وقوة التعبير غير مقصورين على الطابع القصصي ، كما وضح من كلامنا في الصورة الادبية بعامة ، وكما وضح كذلك من بياننا لوسائل الايحاء عند الرمزيين حين شرحنا معنى الصورة الشعرية عندهم (١) .

سادسا : وضح من كلامنا ـ في الصورة في المذاهب الادبية ، ومن النتائج التي استنتجناها ـ أن الصورة لا تلتزم ضرورة ان تكون الالفاظ او العبارات مجازية .

فقد تكون العبارات حقيقية الاستعمال ، وتكون - مع ذلك ، دقيقة التصوير ، دالة على خيال خصب ، كما في كثير من الامثلة التي سقناها آنفا (٢) . وكذلك كيف تتجاور الصور المجازية مع الحقيقة في قول الشريف الرضي :

ولقد مررت على ديارهم ... وطلولها بيد البلى نهب
فوقفت حتى ضج من لغب ... نضوي ، ولج بعذلي الركب
وتلفتت عين ، فمذ خفيت ... عنها الطلول تلفت القلب (٣)

---

(١) ص ٤١٩ وما يليها من هذا الكتاب .
(٢) انظر ص ٣٩٢ ـ ٣٩٣ ، ٤٠١ ـ ٤٠٢ ، ٤٠٦ ، ٤٠٩ ـ وهامشها من هذا الكتاب.
(٣) ديوان الشريف الرضي ، ج ١ ، ص ١٥٤ (طبعة المطبعة الادبية ، بيروت ، سنة ١٣٠٧ هـ) .

فقد وقف الشاعر على الطلول ، ولكنه سماها اولا ديارا ، ليوحي بجاور هذه الكلمة مع كلمة الطلولة ، بالفرق بين بقائها حية في ذكراه ، وبين رؤيتها دارسة حين وقعت عليها عيناه (١) ، ثم ان الكلمات : « وقفت » « ضج » « نضوي » « لج » هي صور في ذاتها موحية بدلالتها واصواتها .

وقد تكون العبارات مجازية الاستعمال . والاستعمال المجازي يستلزم دلالة خاصة للعبارة او الكلمة . بأن توضع كلتاهما مكان كلمة او عبارة اخرى ، على ان يحدد السياق المعنى المراد . ولا يكفي ان يحدد السياق المعنى ، بل لا بد ان يتطلبه الموقف ، بحيث لا تغني العبارة الحقيقية في نفس الموضوع ، وفي هذه الحالة يكون المجاز هو التعبير الاصيل لا يغني غناءه في رسم الصورة المرادة سواء . وفي هذا لا يكون المجاز تجاوزا للحقيقة ، وانما يكون هو الطريق للوقوف على صورة الفكرة والشعور اللذين يراد التعبير عنهما. فليست الاستعارة ــ مثلا ــ مجرد تشبيه حذف احد طرفيه، بل انها ــ اذا حسن استعمالها للدلالة على الصورة ــ اقوى ايحاء من التشبيه ، لما تتضمنه من سعة الدلالة وقوة التصوير . فمثلا اذا قلنا : « وتعالي نقطف الأزهار من روض الحياة » ، فقد يكون هذا التعبير المجازي اكثر ايجازا من الحقيقة ويراد بالازهار اللحظات السعيدة او ايام الصبا الحلوة ، ولكن القطاف يستلزم نوعا من الاختيار والارادة والوعي الحر ، ونوعا من القدرة في حال سعادة وغبطة ، تدفع الى الشغف بكل ما يحصل عليه المرء من مباهج العيش ، وفي التعبير بالازهار ما يدل على قصر عمر هذه اللحظات السعيدة التي يجب انتهازها ، وكل هذا مما يشف عن فلسفة خاصة ووعي خاص في الحياة أوحت بهما هذه الصورة التعبيرية في ايجازه .

وقد رأينا ، في دراستنا للصورة في المذاهب الأدبية وفي شعرنا

---

(١) ولهذا الايحاء بالفرق بين الحالين : حال الديار حية في ذهن الشاعر وحال الطلول بعد فراق الأحبة ، قصد زهير في قوله :

قف بالديار التي لم يعفها القدم ... بلى ، وغيرها الارواح والديم

فلا تناقض في شطري البيت كما زعمه من غابت عنه دقة تصوير زهير لموقفه . (انظر : ابن عبد ربه : العقد الفريد ، ج ٢ ص ١١٥) .

الحديث ، كيف افدنا من هذا التراث الانساني في الصورة ، وكيف تطور به شعرنا الحديث ، فبعدنا في الشعر والنقد معا عن الموروث من تقاليد عمود الشعر ، واصبحت الصورة – في شعرنا الحديث – وفي نقدنا معا – عضوية في ظل تجربة عضوية صادقة ، واصبحت تعبيرية ايحائية لا تقف عند حد الحس ، ولا تسلك مسلك الوصف المباشر ، أو البرهنة العقلية .

وقد اشرنا الى احدث ظاهرة في شعرنا المعاصر ، وهي التعبير بالصورة عن التجارب النفسية او الاجتماعية : اما في شكل قصصي نبهنا الى انه ليس سوى قالب عام لا علاقة له بطبيعة القصة في معناها الفني الحديث كما سنشرح بعد ، واما في تآزر الصور المعبرة ذات التصميم العضوي والبنية الحية والقوة الفنية الايحائية .

وقد خطا شعرنا الحديث الغنائي ، في طابعه الموضوعي او الذاتي ، خطوات نحو الكمال ، لتأثره المحمود بشعر الغرب فيما ذكرنا من نواح فنية ومنها جانب الصورة كما شرحناه . ولا نقصد بذلك أن نقر كل التجارب في شعرنا الحديث او نفضلها من حيث هي حديثة على الشعر القديم في مجموعه : وان كنا لا نتردد في تفضيل أسس النقد الحديث للشعر والصورة كما اوردناها ، وهي تنطبق على بعض المأثور من شعرنا القديم كما مثلنا لها . ومدار الجودة على الايمان بالتجربة والقدرة على تصويرها في اصالة فنية شرحنا جوانبها الفنية الناضجة كما اخذناها عن النقد العالمي .

وقد لحظنا – في شرحنا وامثلتنا السابقة – كيف ظهر في شعرنا الحديث الاتجاه الغنائي الذاتي ذو الدلالة النفسية ، والاتجاه الرمزي الايحائي ، والاتجاه ذو الطابع الواقعي أو الموضوعي .

وبعض شعرائنا المحدثين يوغلون في الغموض في الرمزية ، ويتعلقون بأذيال السيريالية : دون فلسفة تشف عنها هذه النزعات . والغموض – ان لم تكن وراءه فلسفة يدل بها على ايحاء نفسي قوي في التصوير – ضرب من الاحاجي لا يمت بصلة الى الفن .

فمن المجددين عندنا من يقلدون في تجديدهم عن غير اقتناع وايمان

بالتجربة يدفعانهم الى التجاوب معها ، فيقدمون على صياغة التجربـة عن غير يقين منهم بأن لديهم ما يساوي الجهد في صياغتها . وهم في هـــذا يسيئون الى دعوى التجديد كما انهم بذلك يسيئون الى انفسهم .

على أن للتجديد في شعرنا الحديث جانبا آخـر يتصل اشد اتصـال بالشطر الايحائي الثاني في صياغة الشعر ، وقد سبق ان اشرنا اليـه على انه قسيم الخيال وما ينتجه الخيال من الصورة ، الا وهو موسيقـا الشعر (١) .

(١) انظر ص ٤١٢ من هذا الكتاب .

٢ ــ موسيقا الشعر

كانت صياغة الشعر العربي منذ القديم في كلام ذي توقيع موسيقي ووحدة في النظم تشد من أزر المعنى ، وتجعله ينفذ الى قلوب سامعيه ومنشديه ، وتوحي بما لا يستطيع القول أن يشرحه . وطرب الانسان للنغم قديم كعهده بالفنون في عصره الفطري . يقول ابن عبد ربه : « وزعمت الفلاسفة أن النغم فضل بقي من المنطق لم يقدر اللسان على استخراجه ، فاستخرجته الطبيعة بالالحان على الترجيع لا على التقطيع، فلما ظهر عشقته النفس ، وحن اليه الروح . ولذلك قال أفلاطون : لا ينبغي أن نمنع النفس من معاشقة بعضها بعضا ، ألا ترى أن أهل الصناعات كلها اذا خافوا الملالة والفتور على أبدانهم ترنموا بالالحان ؟ » (١) .

وتمثلت الصياغة الموسيقية في الشعر العربي في بحوره وقوافيهالتي وصلت الينا ناضجة ، بحيث لا نستطيع ان نقطع بشيء فيما يخص مراحل نشوئها وتطورها (٢) .

وينبغي أن نفرق هنا بين امرين يكثر الخلط بينهما : أولهما الايقاع ، ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام او في البيت ، اي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو اكثر من فقر الكلام ، أو في ابيات القصيدة ، وقد يتوافر الايقاع في النثر ، مثلا فيما سماه قدامة . « الترصيع » ، ومثاله : « حتى عاد تعريضك تصريحا ، وصار تمريضك تصحيحا » ، وقد بلغ الايقاع في النثر درجة يقرب بها كل القرب من الشعر (٣) أما الايقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في البحر العربي،

---

(١) ابن عبد ربه (شهاب الدين احمد) : العقد الفريد ، ج ٣ ، ص ١٧٧ ــ المطبعة الشرقية ١٣٠٥ هـ .

(٢) لا نقصد هنا الى معالجة بحور الشعر وقوافيه كما هي في علم العروض ، ولكن الى بيان الأسس الموسيقية للبحور ثم دواعي التجديد فيها وتاثرنا في هذا التجديد بالغربيين .

(٣) انظر ص ٢٦٠ من هذا الكتاب وهوامشها ، وقارنه بما سماه ابو هلال الازدواج المتساوي الاجزاء ، ومثل له من القرآن الكريم : « وانه هو اضحك وابكى وانه هو امات واحيا » ، (ص ١٢٣ وهامشها من هذا الكتاب) .

فمثلا « فاعلاتن » في بحر الرمل تمثل وحدة النغمة في البيت ، (أي توالي متحرك فساكن، ثم متحركين فساكن ، ثم متحرك فساكن) ، لان المقصود من التفعيلة مقابلة الحركات والسكنات فيها بنظيرتها في الكلمات في البيت ، من غير تفرقة بين الحرف الساكن اللين وحرف المد والحرف الساكن الجامد . فمثلا نبين الايقاع في شوقي في انتحار الطلبة هكذا ، وهو من بحر الرمل :

خلق الله من الحب الورى
وبنى الملك عليه وعمر (١)

فعلاتن فعلاتن فاعلن فعلاتن فعلاتن فعلن

فحركة كل تفعيلة تمثل وحدة الايقاع في بيت .

وثاني الامرين اللذين نريد التفريق بينهما هو : الوزن : وهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت . وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . .

وكان الذي يراعي في القصيدة هو المساواة بين أبياتها في الايقاع والوزن بعامة ، بحيث تتساوى الابيات في حظها من عدد الحركات والسكنات المتوالية ، وفي نظام هذه الحركات والسكنات في تواليها . وتتضمن هذه المساواة وحدة عامة للنغم ، وتشابها بين الابيات وأجزائها تشابها ينتج عنه تناسب تام ، وتكرار النغم تألفه الاذن لتسر به النفس . وهذه طبيعة النفس في ادراكها عن طريق حواسها المختلفة ، فاذا رأت العين شكل بلور ، سرت بتساوي جوانبه ، فاذا اكتشفت بعد ذلك تناسب زواياه تضاعف سرورها ، وكلما اكتشفت جوانب جديدة منه متساوية ، زاد سرورها على قدر اكتشافها . وكذلك الشأن في الاصوات المناسبة ، وفي الموسيقا . فترتيب نغمات الموسيقا تألفه الاذن وتلذ به ، ولكن اذا فقدت الموسيقا التناسب والتساوي بين نغماتها كانت مدعاة نفور . وما الشعر الا ضرب من الموسيقا : الا أنه تزدوج نغماته بالدلالة اللغوية (٢) .

---

(١) الشوقيات ، ج ١ ، ص ١٤٧ .

(٢) انظر :

E. A. Poe : The Rational of Verse, in : The Complete Tales and Poems, p. 913-914.

وقد حافظ العرب على وحدة الايقاع والوزن أشد محافظة، فالتزموها في أبيات القصيدة كلها ، وزادوا ان التزموا قافية واحدة في جيمع القصيدة . وقد مرت شواهد كثيرة على ذلك من الشعراء القدماء وبعض المعاصرين (١) ، بل انهم جعلوا من المحسنات نوعا من التقسيم الايقاعي في داخل البيت نفسه ، في مثل قول الخنساء :

حامي الحقيقة ، محمود الخليقة ، مهـ ـدي الطريقة ، نفاع وضرار
جواب قاصية ، جزار ناصية ، عقاد ألوية ، للخيل جرار (٢)

ولم يكتفوا بالتزام الحرف الاخير في القافية وهو حرف الروي ، بل التزم بعضهم تقفية ابيات القصيدة كلها بأكثر من حرف ، واتبع ذلك أبو العلاء في « لزومياته » ، وسموا هذا الوجه من وجوه البلاغة عندهم « لزوم ما لا يلزم » ، وكان مقياس براعة في الشعر العربي ، لانه يزيد وحدات الايقاع الصوتية ، وقد سبق أن ذكرنا بعض أبيات من لزوميات أبي العلاء تصلح شاهدا على ذلك (٣) .

على ان هذه المساواة في وحدات الايقاع والوزن مدعاة ملل لو كانت تامة كل التمام ، كما اذا تكررت مثل أبيات الخنساء السابقة ، أو توالت الكلمات متساوية تمام المساواة في صفاتها من حروف مد ولين وغيرها لان النغمات تبدو ، اذن رتيبة يملها السمع . ثم ان الموسيقا في البيت ليست الا تابعة للمعنى ، والمعنى يتغير من بيت الى بيت، على حسب الفكرة والشعور والصورة المدلول عليها . ولا يتلاءم مع هذا التغير ان تكون هذه المساواة في النغم تامة رتيبة .

والحق أن هذه المساواة التامة الرتيبة قلما توجد في الشعر القديم نفسه ، كما في بيتي الخنساء السابقي الذكر ، فالحملة على الوزن القديم في الشعر العربي من هذه الناحية غير عادلة ، ذلك أن الوزن والايقاع

---

(١) انظر : مثلا صفحات ١٥٧ ، ١٨٧ ، ١٩٣ ، ٢٠٠ من هذا الكتاب .
(٢) انظر : هامش ص ٢٦١ من هذا الكتاب .
(٣) انظر : هامش ص ١١٠ من هذا الكتاب ، وانظر كذلك : الدكتور ابراهيم انيس : موسيقى الشعر ، ص ٢٢٢ ، ٢٧٦ .
وقريب منه في الفرنسية ما يسمى القافية الغنية لنفس السبب : la rime riche انظر :
M. Grammont : petit Traité de Vers, Franç. p. 30.

في ذلك الشعر لا يتفقان كل الاتفاق في أبيات القصيدة الواحدة ، وذلك لثلاثة أسباب :

أولها اختلاف التفعيلات . ذلك ان التفعيلات التي تتكون منها البحور في الشعر العربي لا تظل هي هي في كل الابيات . فللشاعر حريته في نقصها او تسكين متحركها على نحو ما هو مدروس في علم العروض في الزحاف والعلل . فمثلا « فاعلاتن » تصبح « فعلاتن » في حشو البيت وفي آخر الشطر الأول منه ، وقد تصبح « فالاتن » أو « مستفعل » في آخر البيت . و « متفاعلن » في بحر الكامل قد تصير «متفاعلن» في حشو البيت، او متفاعل او « متفا » في آخر البيت . ونذكر مثلا هنا قول شوقي قصيدته في « العلم والتعليم » :

ليس اليتيم من انتهى ابواه من   هم الحياة وخلفاه ذليلا
فأصاب بالدنيا الحكيمة منهما   وبحسن تربية الزمان بديلا
ان اليتيم هو الذي تلقى له   اما تخلت ، او ابا مشغولا (١)

ويظهر من وزن هذه الابيات اختلاف تفعيلاتها بدءا وحشوا وختاما .

والسبب الثاني هو اختلاف حروف الكلمات التي تقابل حروف التفعيلات بعضها مع بعض ، ما بين حروف ساكنة ، وحروف مد طويلة ، وحروف لين . وهذا لا يضر بالوزن والايقاع كما سبق ان اشرنا (٢) . وهذا الاختلاف الصوتي ينوع الموسيقا ، وينوع معاني الايحاء الموسيقي في الوزن الواحد . وقد أفاد من ذلك كبار الشعراء في العربية افادة ايحائية اتت من وعيهم لخصائص أصوات الكلمات وعيا يكاد يكون لا شعوريا ، لعمق دراستهم اللغوية . ورهف احساسهم . وانما كان هذا الوعي لا شعوريا لان خصائص الكلمات ــ من هذه الناحية الجمالية ــ لم تدرس في العربية دراسة منهجية يعتد بها ؛ على حين يعنى بهذه الدراسة النقاد في الغرب ،

---

(١) الشوقيات ، جـ ١ ص ٢٢٧ .
(٢) ص ٤٦٢ ــ ٤٦٣ من هذا الكتاب .

ولها في نتاج كتابهم وشعرائهم أثر عظيم (١) ، مثلا يقول أبو العلاء في «سقط الزند» في مطلع قصيدة يخاطب صديقيه :

علاني فــان بيض الأمانـــي فنيت ، والظلام ليس بفانـــي

فالمد في الكلمة الاولى من الشطر الاول يناسب شكواه الى صديقيه من نضوب آماله ، على حين خلت الكلمة الاولى من الشطر الثاني من المـــد لتحاكي معنى انقضاء الآمال . فانها تقع سريعة في النطق لتدل على الفنـاء السريع « لبيض الاماني » والكلمتان الاخيرتان يمتـد فيهما الصوت ليحدث تضادا في النطق بينهما وبين « فنيت » . ففي الشطر الثاني يـدل انقطاع الصوت السريع في الكلمة الاولى على الدلالة السابقة . ليعقبها المد فـــي كلمتي « الظلام » و « بفاني » ، ليوحي الصوت ايحاء قويا بأن هذا الظـلام ممتد لا نهاية له (٢) .

وينطبق ذلك أيضا على قول الاستاذ العقاد حين نقل جثمان سعد زغلول الى ضريحه :

اعبر القاهـرة اليـوم كمــا كنت تلقاها ، جموعـا ونظامـا
لحظة فـــي أرضهـا عابـــرة بيـن آبـــاد طـوال تترامـى

وكذا قول شوقي في مطلع سينيته الاندلسية ، وهي من بحـــــر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتـــن) .

اختلاف النهار والليـــل ينســـي اذكرا لـــي الصبا وأيام أنســـي
وصفا لي مـــلاوة مـــن شبـــاب صـــورت مـــن تصـــورات ومس
عصفت كالصبا اللعوب ، ومرت سنـــة حلـوة ولـــذة خلـــس

ففي البيت الاول ، وفي الشطر الاول من البيت الثاني تكثر حروف المد . وشوقي فيهما يصور معنى قريبا من معنى بيت أبي العلاء السابق ، ولكـن في الشطر الثاني من البيت الثاني ، ثم في البيت الثـالث تتـوالى الكلمات خالية أو تكاد مـــن حروف المد ، مع كثرة حروف الصفير . لانـه

---

(١) سبق أن ذكرنا أن نقاد العرب وقفوا على بعض خصائص صوتية للكلمات مـن حيث مبدأ دلالتها ، وان كان تمثيلهم لذلك من الشعر القديم غير ملم به ، انظر هامش ص ١٣٥ ـ ١٣٦ من هذا الكتاب .

(٢) لاجل البيت انظر شرح التنوير على سقط الزند ، ص ٩٠ ـ ٩١ .

يصف فترة حلوة اسرعت في سيرها كأنها سنة نائم . وقد قلنا ان هذا الايحاء ـ باختيار الالفاظ ملائمة للمعنى في تواليها وفي جرسها ـ اثر لتمكن الشاعر من لغته ، ولخبرته الطويلة ، بحيث يوحي اليه ذوقه بهذا الاختيار ايحاء يكاد يكون لا شعوريا . وانما ضربنا هذه الامثلة تدليلا على ان موسيقا الشعر في القصيدة القديمة ليست جد رتيبة بسبب المساواة بين الابيات في الوزن والايقاع ، كما قد يتوهم .

وثمة سبب ثالث يتم به التنويع في داخل هذه الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية . الا وهو الانشاد . ولا نقصد به شيئا سوى قراءة الشعر على حسب ما يتطلبه المعنى وعلى نحو ما هو معروف في « فن الالقاء » . والانشاد يقتضي الضغط على بعض المقاطع ، والكلمات في ثنايا البيت ، وطول الصوت في بعض الكلمات وقصره في الاخرى ، وعلو الصوت او انخفاضه . وبيان ذلك اننا نقيس في العروض مقاطع الصوت قياسا كميا ، على حين هناك مقاييس « كيفية » لها تأثير كبير على كميات حروف الكلمات وموسيقاها ، منها درجة الصوت علوا وانخفاضا ، ودوام الصوت طولا وقصرا ، ونبرة الصوت قوة وضعفا ، ثم نسبة ورود الصوت كثرة وقلة واثره الايحائي (١) .

واذا كانت الكلمة في اللغة العربية ينطق بمقاطعها على سواء وهي منفردة ، فان الكلمات في الجمل ـ وبخاصة في الشعر ـ تقتضي نطقا تكتسب به صفة خاصة من الصفات السابقة ، وبه تتنوع موسيقاها ، فيحس المرء في بيت ابي العلاء السابق الذكر بضرورة طول الصوت في الشطر الثاني في كلمتى « الظلام » و « بقائي » .

وحتى لو لم يكن هناك انشاد جهري ، فان تمثل المعنى في القراءة الصامتة يقتضي تمثل موسيقا الابيات مختلفة ، ومن المسلم به ان موسيقا الشعر تظل خاصة من خصائصه همسا او القاء .

وفي ذلك كله يظهر تنويع الصوت على حسب موقع الكلمة ، ثم على حسب الاستفهام والتعجب والنداء ، والاثبات والنفي ، والامر والنهي ،

---

(1) A. Warren and R. Wellek : Theory of Literature, p. 160-161.

والاستجابة والدعاء ، وما اليها . انشد مثلا ، هذه الابيات من قصيدة شوقي في غاب بولونيا :

يا غاب بولون ، ولي ... ذمم عليك ، ولي عهود
زمن تقضى للهوى ... ولنا بظلك ، هل يعود ؟
حلم اريد رجوعه ... ورجوع احلامي بعيد
وهب الزمان اعادها ... هل للشبيبة من يعيد ؟
يا غاب بولون ، وبي ... وجد مع الذكرى يزيد
خفقت لرؤيتك الضلو ... ع ، وزلزل القلب العميد
واراك اقسى ما عهد ... ت ، فما تميل ، ولا تميد (١)

وذلك ان موسيقا الشعر لا تنفك عن معناه ، وباختلاف المعنى تتنوع موسيقا الانشاد ، مع اتحاد الوزن والايقاع . فلا وجود لمقطع صوتي ، او تفعيلة مستقلة ، بل وجودها رهين بالبيت في معناه وموقعه من اخوانه . وتقسيم الجمل في داخل البيت قد يتأثر بموسيقاه ، ولكنه يؤثر كذلك في الموسيقى بتنوع الانشاد وصبغه صبغة خاصة (٢) . ويتم هذا التنويع لاسبابه السابقة ، في داخل وحدة الايقاع والوزن العامة ، فتتوافر للنغم وحدته ، ولكنها ليست رتيبة مملة ، لانها مختلفة بعض الاختلاف ، بحيث تحتفظ بمظاهر تغيير وحدة في داخل وحدتها . ولهذه المظاهر رباط وثيق بالمعنى في الحالات التي شرحناها ، وبخاصة في الحالة الثالثة السابقة الذكر .

وقد ربط بعض الباحثين بين موضوع القصيدة والبحر الذي كانت تنظم فيه في الشعر العربي ، اي بين موقف الشاعر في معانيه وعاطفته وبين الايقاع والوزن الذين اختارهما للتعبير عن موقفه (٣) ، على نحو ما هو معروف في شعر الكلاسيكيين من الاوروبيين والقدماء من شعراء الغرب .

---

(١) الشوقيات ، ج ٢ ، ص ٣٠ - ٣١ .

(٢) انظر :

A. Warren and R. Wellek, op. cit. p. 172-173.

(٣) من هؤلاء سليمان البستاني في مقدمة ترجمته للالياذة ، ص ٩٠ - ٩٤ وليس في كلامه تحديد تام فاصل لاستعمالات البحور ، كما أن استنتاجه لا يقوم على احصاء .

والحق ان القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هـذه الموضوعات وزنا خاصا او بحرا خاصا من بحـور الشعر القديمـة فكانوا يمدحـون ويفاخرون ويتغازلون في كل بحور الشعر . وتكاد تتفق المعلقات في موضوعها، وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل . ومراثيهم في المفضليات جاءت من الكامل والطويل والبسيط والسريع والخفيف . والامر بعد ذلك للشاعر . فقد يقع على البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته لاناته وشكواه . محبـا كان ام راثيـا ، او لملاءمة موسيقاه لاغراضه الجدية الرزينة من فخر وحماسة ودعوة الى قتـال وما اليها ، ولهذا كانت البحور الغالبة في الاغراض القديمة هي الطويل والكامل والبسيط والوافر . وقد تنفعل (١) النفس او تطرب لداع مفاجيء ، فتلجأ الى البحور المجزوءة ، او الى بحـور الخفيف والمتقارب والرمـل . وليس هذا سوى تقرير مجمل لا يقوم مقام القاعدة . وكل بحر ، بعد ذلك ، قالب عام يستطيع الشاعر ان يضفي عليه الصبغة التي يريد ، بما يصب فيه من عبارات وكلمات ذات طابع خاص (٢) . وهذه هي النظرة السائدة في الشعر في النقد العالمي منذ الرومانتيكيين .

ولكلمات القافية صلة بموسيقا البيت . والقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الاخرى . اذ ان بعض اللغات يخلو من القافية ، اي لا تتفق نهاية البيت مع نهاية أي بيت آخر ، فلكل بيت قافية مستقلة ، كما في اليونانية ، في هوميروس مثلا . وفي الفرنسية والانجليزية تتفق قافية البيت مع قافية البيت الذي بعده ، وهي التافيـة المتعانقة rime embrassée او مع التالي لما بعـده ، وهي القافيـة المتقاطعـة rime éroisee (٣) ، على حين القافيـة في الشعـر العربي القديـم تسير

---

(١) كما في الابيات التي اوردنا للجاهلية التي رثت ابنها ، ص ٣٩٧ من هذا الكتاب .

(٢) انظر في ذلك : الدكتور ابراهيـم أنيس : موسيقى الشعـر ، ص ١٧٣ – ١٨٤ ، وص ١٨٧ – ١٩٧ ، وانظر مثلا كيف نظم شوقي من بحر الوافـر (مفاعلتن مفاعلتن فعولـن) قصائد : أولاها قصيدته في نكبة دمشق ، وهي حماسية ثورية ، وقصيدتـه : « بعد المنفى » وطابعها الحنين والقلق ثم قصيدته في توت عنخ آمون وطابعها حـزن وتبرم (الشوقيـات ، ج ٢ ، ص ٨٨ – ٩١ ، و ج ١ ، ص ٥٤ – ٥٨ ، وص ٣٣٤ – ٣٤١) .

(٣) انظر :

Mauriche Grammont : Petit Traité de Versification Française, p. 35-36.

على نمط واحد مع لزوم ما لا يلزم او بدونه كما سبق ان شرحنا (١) .

والقافية قيمة موسيقية في مقطع البيت . وتكرارها يزيد في وحدة النغم . ولدراستها في دلالتها اهمية عظيمة . فكلماتها في الشعر الجيد ـ ذات معان متصلة بموضوع القصيدة.بحيث لا يشعر المرء ان البيت مجلوب من اجل القافية . بل تكون هي المجلوبة من اجلـه . ولا ينبغي ان يؤتى بها لتتمة البيت ، بل يكون معنى البيت مبنيا عليها . ولا يمكن الاستغناء عنها فيه . وتكون كذلك نهاية طبيعية للبيت . بحيث لا يسد غيرها مسدها في كلمات البيت قبلها . واذا درست القافية من هذه النواحي وامثالها يظهر تباينها قوة وضعفا . حتى لدى عباقرة الصياغة الشعرية . تأمل مثلا في كلمات القافية في هذا البيت من قصيدة شوقي في ذكرى المولد :

يريد الخالق الرزق اشتراكا وان يك خص اقواما وحابى

ويريد شوقي من «حابى» معنى اختصه ، وهو نفس المعنى المراد من «خص» في نفس البيت (٢) .

وكذا قوله ، وقد ابدع فيه ما شاء ، من قصيدته في نكبة دمشق :

نصحت ، ونحن مختلفون دارا ، ولكن كلنا في الهم شرق
ويجمعنا ـ اذا اختلفت بلاد ـ بيان غير مختلف ونطق(٣)

فان البيان ـ في معناه المراد في البيت اي الافصاح ـ يستلزم الاتفاق

---

(١) ص ٤٦٤ ومراجعها من هذا الكتاب ، ومثال القوافي المتقاطعة قول الشاعر العربي الحديث :

اراد اللـه أن نعـ شق لما أوجد الحنـا
والقى الحب في قلـ بك ، اذ القاه في قلبي
ارادته وما كانت ارادته بلا معنى
فان أحببت ما ذنـ ك او احببت ما ذنبي ؟

(٢) الشوقيات ، ج ١ ، ص ٦١ .

(٣) الشوقيات ، ج ٢ ، ص ٩٠ . فاذا أريد بالبيان القرآن فلا اعتراض على القافيه ولكن يتوجه الاعتراض ، اذن ، الى المعنى العام .

في النطق في معناه العام ، وهو الذي يقصده شوقي ، فيضعف مجيء اللازم بعد الملزوم . وما اردنا سوى ذكر امثلة يؤدي استقصاء الدراسة في نظائرها الى نتائج هامة في دراسة القافية من ناحيتها الدلالية والموسيقية معا (١).

وليس من قاعدة تربط حروف القوافي بموضوع الشعر ، والامر في ذلك يشبه علاقة البحور بموضوعات القصائد ، غير انه لحظ « ان القاف قد تجود في الشدة والحرب ، والدال في الفخر والحماسة ، والميم واللام في الوصف والخبر، والباء والراء في الغزل والنسيب . وانما هو قول اجمالي، اذا صح من باب التغليب فلا يصح من باب الاطلاق » لان هذه الاحرف تختلف في موسيقاها ، تبعا لحركتها ، وللحروف والحركات قبلها (٢) .

وظل للقافية والوزن سلطانهما في الشعر العربي لدى الكثرة الغالبة من الشعراء حتى العصر الحديث . وفي هذا العصر لا يزال بعض المجددين من الشعراء يلتزمها .

ولكن يجدر بنا ان نقول ان الثورة على الوزن والقافية بدات منذ القديم . فقد مل الشعراء النظم على وتيرة واحدة في القصائد ، وتاقوا الى التنويع والتجديد ، وكان اهم تجديد في ذلك هو الموشحات ، ويبدو انها نشأت في اواخر القرن الثالث ، ولكنها لم ترج لدى كبار الشعراء الا فيما بين اواخر القرن الخامس واوائل القرن الثامن . وذلك انها كانت مقصورة على الادب الشعبي ومجال اللهو والمجون . ولما راجت وكثرت اغراضها تكلف كثير من الشعراء في موسيقاها ونظمها فكسدت سوقها . يتحدث لسان الدين بن الخطيب المتوفي عام ٧١٣ من الهجرة عن الموشحات ، فيقول انه « انفرد باختراعها الاندلسيون وطمس الان رسمها (٣) » .

والموشحات ثورة على نظام القصيدة في الاوزان والقوافي . فعلى الرغم

---

(١) انظر :
A. Warren and R. Wellek, op. cit., p. 161-162.

(٢) سليمان البستاني : الرجع السابق ، ص ٩٧ ، ويقول صاحب هذا الراي انه توصل اليه نتيجة لطول نظره ومقابلته في قصائد الشعراء .

(٣) نفح الطيب ، ج ٤ ، ص ١٩٥ ، وانظر كذلك الدكتور ابراهيم انيس في مرجعه السابق ، ص ٢١٨ – ٢١٩ ، ٢٢٤ – ٢٢٥ ، ٢٢٩ .

من انها نظمت اولا في البحور القديمة ، ما لبثت ان تحررت منها في بحور كثيرة تألفها الاذواق ولكن لا عهد للعربية بها . اما القافية فكانت القصيدة ربما تبدأ بمطلع (١) ، وهو يتفق في وزنه مع القصيدة ولكنه ذو قافية على حدة ، ثم يأتي بعده ما يسمى غصنا (٢) ، وهو ذو قافية مختلفة عن قافية المطلع ، مع اتحاده معه في الوزن ، ثم يأتي بعد ذلك ما يسمى قفلا (٣) ، وهو متحد مع المطلع ـ اذا وجد ـ في قافيته وفي البحر ، والغصن مع القفل يسمى مجموعهما بيتا . واخر قفل في القصيدة يسمى خرجة .

ومثال الموشح المتحرر من قافية القصيدة ـ ولكنه يتبع الوزن القديم قول الوزير ابي عبد الله لسان الدين بن الخطيب :

جاءك الغيث اذا الغيث همى ... يا زمان الوصل بالاندلس
لم يكن وصلك الا حلما ... في الكرى او خلسة المختلس
(مطلع)

اذ يقود الدهر اسباب المنى ... تنقل الخطو على ما ترسم
زمرا بين فرادى وثنى ... مثلما يدعو الوفود الموسم
(«غصن»)

والحيا قد جلل الروض سنا ... فسنا الازهار فيه تبسم
وروى النعمان عن ماء السما ... كيف يروي مالك عن انس
فكساه الحسن ثوبا معلما ... يزدهي منه بابهى ملبس
(قفل)

ومثال اخر لموشح ذي طابع ووزن يتميز بهما ، ووزنه جديد ، قول عبادة القزاز :

بدر تم ، شمس ضحى ... غصن نقا ، مسك شم
ما اتم ، ما اوضحا ... ما اورقا ، ما انم

---

(١) ما يسمى بالفرنسية refrain وبالاسبانية estribillo

(٢) يقابله بالاسبانية mudanza

(٣) يقابله في الاسبانية Vuelta ، وبهذا النظام العام أثرت الموشحات في شعراء التروبادور ، انظر كتابي : الادب المقارن ، ص ١٠٨ ـ ١٠٩ والمراجع المبينة به ، ثم انظر الدكتور أحمد هيكل : الادب الاندلسي ، ص ١٤٥ ـ ١٤٨ .

لا جـــــرم ، مـــن لمحـا قـــد عشقا ، قـــد حرم (١)

ولكن شعراء الموشحات لم يهدفوا الى سوى التحرر من نير القافية والوزن في القصيدة القديمة ، ولم يدر بخلدهم ان يثوروا على المعاني ونظام القصيدة ليوسعوا المجال للموسيقا الايحائية ، ليصفوا ــ عن طريق الايحاء بالنغم ــ ما لا يوصف من المشاعر واحوال النفس ، مراعاة للناحية الشعورية واللاشعورية والفكرية . وهذا ما دعا اليه المجددون في اوزان الشعر العربي في العصر الحديث .

والحق ان هذه الدعوى صدى لما تمخض عنه 'المذهب الرمزي في الادب الغربي (٢) . فقــد اراد هؤلاء الرمزيون ان يجددوا في اوزانهم في لغاتهم الاوربية ــ على سعتها في اوزانها ــ وان يتخلصوا من سلطان القافية ، وهو اقل ثقلا من سلطان القافية العربية . وعندهم ان الوحدة الحق هي وحدة الشعور والاحساس ، ويجب تطويع الكلمات والتعبيرات لتلائم الفكرة في التجربة ، او الشعور المختمر . ولهذا لا بد من تحطيم القوالب الرتيبة ، لتتغير الوحدة الموسيقية مع تغير العبــارة ، وتتنــوع بتنــوع الاحساس . فالموسيقا جوهر الشعر واقوى عناصر الايحاء فيه . والموسيقا تنبعث مــن وحدة الدوافع في الجملة ، على حسب الشعور الــذي يعبر عنه . وتطابق الشعور مع الموسيقا المعبرة عنه هو ما يؤلف وحدة القصيدة كلها . ولا ينبغي ان تكون هذه الموسيقا رتيبة بحال ، لانهــا تعبيرية ايحائية ، تضفي عــلى الكلمات اقصى ما يستطاع التعبير عنه من معنى ، وتتنوع من وزن الى وزن على حسب الحاسة الفنية للنغمات عند الشاعر نفسه في القصيدة الواحدة . فوحدة الايقاع في تغير ــ في نفس التجربة الشعرية ــ على حسب ما يكمن

---

(١) راجع في ذلك كله عبد الرحمن بن خلدون : مقدمة ابن خلــدون ، ص ٥٤١ ــ ٥٤٨ ونفح الطيب ، المطبعة الازهرية ١٣٠٢ هـ ، ص ١٩٥ ــ ٢٠١ ثم مرجع الدكتور هيكل السابــق الذكــر .

(٢) وكان الرمزيون اول من دعا في المذاهب الادبية الى القصد الى الايحــاء في الــوزن والى توزيع الموسيقى في ابيات القصيدة لتوفير هذا الايحاء ، وقد أثروا ــ بدعوتهم تلــك ــ في مختلف الآداب العالمية ، انظــر ص ٤٠١ ــ ٤٠٢ ، ٤٠٥ ، ٤١٩ ــ ٤٢٤ ، ٤٢٦ مــن هــذا الكتاب والمراجع المبينة بها .

فيها من قوى تعبيرية تكشف عن خلجات النفس . والكلمـــات اصوات ، ودلالة الاصوات موسيقية ايحائية قبل ان تكون تعبيرية وصفية . والشاعر الحق هو من يستطيع ان يروي من نبع هذه الدلالات الموسيقية الاصيلة في اللغــة .

واما القافية فقد هون بعض الرمزيين من قيمتها ، فنادوا باهمالها . او اكتفوا بتقارب في الاصوات الاخيرة في الابيات التي تتوافق فيها . ولم يهتموا كذلك بان يكون للبيت مصراع ، بل يكون وحدة كله .

على ان الرمزيين لم يقضوا على استعمال الاوزان القديمة، بل اباحوا للشاعر ان ينظم بها ، او ينوع فيها . وله كذلك ان يخترع اوزانا ـ ما بدا له ـ على الاساس السابق ، فالموسيقا رهينة بتجربته كما يراها الشاعر

هذا ، وقد كان طلائع الرمزيين ينظمون في الاوزان القديمة ، بل ان « مالارميه » نفسه لم يكن يحبذ هذا النوع من التجديد في الوزن (١) .

وتكاد تكون الحجج السابقة هي كل حجج المجددين في شعرنا الحديث. وقد ضاقوا بسيطرة القافية العربية ، وخرجوا على وحدة الوزن ، لنفس الاسباب التي شرحها الرمزيون واشرنا اليها .

على ان اكثر المجددين في شعرنا الحديث يعتمدون على وحدة تفعيلة البحور القديمة . وكثير من المعاصرين منهم يلتزمون القيــود التقليدية في الاوزان في كثير من قصائدهم . وشعرهم التجديدي انواع : فمنهم من يهمل القافيــة احيانا ، ويلتزم بحرا واحدا ، كما في قصيدة عبد الرحمن شكري: « نابليون والساحر المصري » ، وفيها :

ولسوف تبلغ بالسيوف مبلغا — تدع الممالك في يديك بيادقــا
لــكن سيعقبك الزمان وصرفه — زمنــا يكون به الطليق اسيرا
في صخرة صماء فوق جزيرة — في البحر يضربها العباب الاعظم
فاستل نابليون سيفــا ماضيا — لــا رأى العــواد ساء مقالــه

---

(١) انظر : Ph. Van Tieghem, op. cit., p. 251-264.

وكـذا : P. Martino ; Parnasse et Symbolisme, p. 155-159.

وكـذا : H. Clouard : Hist. de la Litt. Franç... p, 107-109.

لكنه صرب الهـــواء بسيفه حيث اختفى المتنبىء السحار
فاعاد في الغمد الحسام تخوفا ومضى الى اصحابه يتعجب(١)

وهذا نوع من الشعر الموزون المطلق من القافية .

اما الشعر المنثور او الحر فهو الـذي لا يلتزم بوزن اصطلاحي ولا قافية ، ولكن له مع ذلك نوع من ايقاع ووزن خاصين به لا يخلو منهما نثر ادبي رفيع وان لم يدخلا في معـايير الشعر المصطلح عليـه ، وليس لهـذا النوع من الشعر في العربية قيمة كبيرة حتى الان .

اما الشعر المطلق او المرسل فمذهبه الاحتفاظ بالايقاع دون الوزن (٢) ، وقد تهمل القافية ، كما في القطعة السابقة ، وقد لا تهمل ويتبع فيها نظام يقرب من نظام الشعر في اللغات الاوروبية في قوافيه المتعانقة والمتقاطعة(٣)، وقد ذكرنا أمثلة من هذا الشعر من شواهدنا السابقة (٤) ، وقـد تلتزم فيه القافية والايقاع ولكن يختلف الوزن، كما في قصيدة كيلاني سند السابقة الذكر (٥) . ثم ان الوزن في القصيدة المعاصرة قد يلتزم فيه وحدة التفعيلة في البحر . اي وحدة الايقاع ، وهو الاعم الاغلب من حالاتها . ولكن قـد تتجاوز فيها البحور المتقاربة في ايقاعها ، كما في قصيدة خليل شيبوب التي ذكرنا من قبل نموذجا (٦) منها ، وقد يتخلل القصيدة ذات الوزن الحديث ابيات تامة على حسب نظام القصيدة القديم ، كما في نفس قصيدة خليل شيبوب السابقة الذكر .

وفيما يخص القيمة الفنية لهذا النوع من الشعر الحديث ، نقرر ان التجارب الناجحة تقل فيه حتى الان ، وذلك ان كثيرا من شعرائنا ينظمون في الاوزان الجديدة جنوحا الى اليسر والسهولة ، عن غير ادراك لصعوبة هذا النوع من الاوزان الموسيقية الموحية التعبيرية ، على نحو ما وضح في دعوة الرمزيين التي اوجزنا فيها القول .

---

(١) نقلنا هذه الابيات عن مصطفى عبد اللطيف السحرتي : الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث ، ص ١٢١ ـ ١٢٢ .

(٢) انظر ص ٤٦٢ ـ ٤٦٣ من هذا الكتاب .

(٣) هامش ص ٤٧٠ من هذا الكتاب .

(٤) ص ٤٥١ ـ ٤٥٢ ، ٤٥٦ ـ ٤٥٧ من هذا الكتاب .

(٥) ص ٤٥٧ ـ ٤٥٨ من هذا الكتاب .

(٦) ص ٤٠٢ ـ ٤٠٣ من هذا الكتاب .

والحق ان هذا النوع اشق من السير على الاوزان التقليدية ، لانه يستلزم دراية باسرار اللغة الصوتية ، وقيمتها الجمالية ، ووقوفا تاما على التناسب بين الدلالات الصوتية والانفعالات التي تتراسل معها ، وما يتبع ذلك من تلميح وتركيز وسرعة وبطء ، وتكرار وتوكيد وتنويع في النغم ، لا يمكن ان يوفق فيها الا ذو رهف في الحس وثقافة فنية ولغوية واسعة . وقد ذكرنا ـ قبل ـ ما نعده امثلة ناجحة لهذا النوع من الشعر ، ومن هذه التجارب ما يقصر عن ادائه الشعر التقليدي في وزنه وموسيقاه الرنيبة (١).

وقد بقي للشعر ـ في معايير نقدنا الحديثة ـ جانب اخر : هو الجانب الاجتماعي، جانب موضوع التجربة، وهو ما نتناوله بشيء من التفصيل فيما بقي لنا من هذا الفصل في قضية الالتزام وموقف المذاهب الحديثة منها .

---

(١) نضرب مثلا آخر لهذه التجارب الناجحة بهذه الابيات من قصيدة « نزار قباني » التي عنوانها : الى مسافرة ، وفيها يقول :

صديقتي ، صديقتي الحبيبة
غريبة العينين في المدينة الغريبة
شهر مضى ، لا حرف ... ولا رسالة خضيبة
لا اثر
لا خبر
منك يضيء عزلتي الرهيبه
اخبارنا
لا شيء يا صديقتي الحبيبه
نحن هنا
اشقى من الوعود فوق الشفة الكذوبه
ايامنا
تافهة فارغة رتيبه
دارك ذات البذخ والستائر اللعوبه
هاجمها الشتاء يا صديقتي الحبيبه
بغيمه
بثلجه
بريحه الغضوبه
والورق اليابس غطى الشرفة الرهيبة ...

(للنص انظر الاستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتي : شعر اليوم ، ص ٣٠ ـ ٣٢) .

٦
التزام الشعر

ما عناصر الشعر ؟ وما العلاقة بين هذه العناصر ومعنى الشعر ؟ وما مدى اهمية المضمون في التجربة ؟ وهل ينظم الشعر لذات الشعر ؟ ام هل ينظم لنقد الحياة ؟ واي فرق بين الشاعر والناثر في صلتهما بالمجتمع ؟ هذه اسئلة لا محيد من الوقوف عندها لمعرفة اتجاه العصر الحديث في التزام الشاعر ، اي مشاركته قومه في قضاياهم الانسانية والوطنية ، او في تركه طليقا مجنح الخيال ما بدا له . وبعبارة اخرى : نعالج في هذا الجزء الصلة بين الشعر والفكر وبين الفكر والمجتمع ، فنشرح اولا معنى : « الشعر الخالص » وثانيا : « الشعر لذات الشعر » ، لنتحدث – بعد هاتين القضيتين – في قضية ثالثة : هي الالتزام .

١ – الشعر الخالص : قضية من قضايا النقد الحديث ، لم توجد الا بعد ان تقدم علم الجمال وقد نشأت في كنف «الرمزية» ، وظلت اثرا من اثارها . واشتد الجدال حولها في فرنسا ثم في انجلترا في الربع الاول من هذا القرن ، ثم ضعف الان عن ذي قبل ، وان ظلت ذات اهمية خاصة في النفوذ الى ادراك العصر الحديث للشعر ورسالته .

ويقصد «بالشعر الخالص» توافر العناصر التي هي جوهر الشعر في صياغة التجربة ، وذلك ان جوهر الشعر – في نظر اصحاب الشعر الخالص – هو حقيقة مستسرة عميقة ايحائية ، لا سبيل الى التعبير عنها بمدلول الكلمات ، بل بعناصر الشعر الخالصة . وهذه العناصر الخالصة غير مقصورة على جرس الكلمات ، ورنين القافية ، وايقاع التعابير ، وموسيقا الوزن . فهذه كلها لا تصل الى المنطقة العميقة التي يختمر فيها الالهام (١) .

ولكن اذا وضعت الكلمات في مواضعها الايحائية الحق ، وصدرت في ايقاعها وموسيقاها عن استجابة خالصة لاعماق النفس ، وعن حميا فنية ،

---

(١) لمعنى الالهام في العصر الحديث ، انظر ص ٣٦٧ – ٣٧٣ من هذا الكتاب .

فانها تشف عن اجواء روحية رحيبة ، كما يشف صلصال الجسم المادي الكثيف عن جوهر الروح التي تمده بالحياة . وهذا الجوهر المستسر الذي يشف عنه التعبير الشعري لا يمكن في ـ هذه الحالة ـ تحديده او وصفه ، ولا الزعم بانه مستمد من مدلول الكلمات من حيث وضعها . وكأنما يسري في كلمات الشعر الايحائية ـ في صفاتها السابقة ـ تيار كهربي ، او قوة مغناطيسية ، كتلك التي تحدث عنها افلاطون على لسان سقراط ، اذ ان الحديد المغناطيسي لا يقتصر على جذب حلقة الحديد ، بل يكسبها خاصة الجذب لما يمسها من حلقات اخرى (١) .

واذن يوحي التعبير في الشعر ـ بما فيه من هذا التيار المستسر ـ بمدلولات ليست منطقية في جوهرها ، ولا وضعية في اللغة . ولنقرب للفهم طبيعة هذه المدلولات بهذا المثال : اذا سمعنا من ينادي : « الى اين ذهب الخادم ؟ » او اصغينا الى ابراهيم ناجي في قصيدته : العودة ـ وقد استشهدنا سابقا ببعض ابياتها ـ حين يقول :

اين ناديك ؟ واين السمر ؟ اين اهلوك بساطا وندامى ؟

فالاذن تسمع الجملة الاولى كما تسمع البيت . والعقل يقف على مدلول الكلمات فيهما . فيفهم معناها على حسب قواعد اللغة العامة واوضاع الكلمات وهذه هي حدود العقل . والتجربة تدلنا ـ عادة ـ على ان الجملة الاولى تنتهي الغاية منها عند فهمها . وتدعنا في حالتنا الطبيعية ، على حين يترك فينا الاستفهام في البيت أثرا آخر يتمثل في هزة نفسية ، اذ يوحي الينا ـ مجردا عن القرائن الاخرى ـ بموقف خاص : عودة من سفر طويل او قصير . مفاجأة المنازل وقد اوحشت بعد انس ؛ ذلك الماضي الحبيب الغني بذكرياته وملذاته . . . وتلك الهزة النفسية ؛ وذلك الموقف الخاص ؛ يتجاوزان مجرد المدلولات اللفظية . وفيهما يظهر الفرق بين الايحاء الشعري.

---

(١) افلاطون : ايون ، ٥٣٣ د ـ ٥٣٣ هـ ، والى هذا اشرنا ص ٢٠ ـ ٢٢ من هذا الكتاب .

والدلالة النثرية المحضة كما هي الجملة المذكورة قبل البيت السابق، وهذا هو الشأن في التجارب الشعرية بعامة ، لا تعتمد الا على العناصر الايجابية الخالصة : هبني جلست في حديقة من الحدائق امام السماء والورود واوراق الدوح الظليلة اليانعة ، في فصل الربيع الذي تنفح نسماته بالحب ، فاذا لذت بالدعة والصمت ، وطردت من ذهني كل الحجج وما تتمخض عنه من افكار ، فاني أشعر في نفسي بعالم مضطرب من صور والوان واصوات وعطور ... فتحفل نفسي بشتى المشاعر والاحساسات والامال الغامضة المتنوعة التي لا يمكن التعبير عنها بالتحليل والشرح ، فاغوص في خضم الوجود ، واتحد بالشعور مع ما حولي ، حتى انسى نفسي ، واذهب الى ما وراء حدود الفكرة ، الى جوهر الاشياء ، الى ما لا يستطاع شرحه من الحقائق التي تعجز اللغة عن ادائها ، وهنا انتقل بعيدا عن مشاغل الفكر التي هي ميدان النثر ، الى عالم النفس الغامض ، حيث تنضج الغرائز الحيوية والامال السامية ، وهنا اسبح في ذلكالعالم السامي الذي لا سبيل الى التعبير عنه الا بما يتوافر في الشعر من اللحن والايقاع والوزن وجرس الكلمات وحسب وضعها في موسيقاها النفسية العميقة ، وبما توقظ فينا تلك الذكرى البعيدة من مشاعر روحية تربطنا بروح العالم ، وتجعلنا نكاد نمس الاصول والاسس السامية للانسانية : وذلك هو الشعر المجنح المحلق في اجواء لا عهد لمدلولات اللغة بها من حيث وضعها .

تلك هي عناصر الشعر الخالصة ، وبها يصير الشعر نوعا من التصوف اللغوي في دلالته الايحائية التي لا تعتمد على المنطق ، وان كانت لا تضاد العقل ، ولكنها تتجاوزه .

اما عناصر الشعر غير الخالصة ــ في نظر هؤلاء ــ فهي الموضوع ، اي ما يفهم من العنوان عامة ، ثم الافكار المدلول عليها في الشعر الذي نظم في ذلك الموضوع (١) ، ومعنى كل جملة ، والتتابع المنطقي للافكار ، والتدرج في الدلالة على التجربة ، وتفصيل الوصف ، والمشاعر المثارة اثارة مباشرة، وبالجملة : جميع الافكار والمشاعر والصور المباشرة ، فتلك كلها ليست

---

(١) للتفريق بين الامرين انظر :

A. C. Bradley : Oxford Lectures On Poetry, London 1950, p. 11-13.

جوهر الشعر ، عند دعاة الشعر الخالص ، وان كانت ـ حين تنتظم في العناصر الايحائية ـ تكتسب ذلك التيار المستسر الذي تحدثنا عنه ، وتندرج بمغناطيسه، فتتضافر جميعها لخلق الشعور الفريد غير المحدود . المعتمد اولا على العناصر الايحائية الخالصة (١) . وانما يكون الحكم على الشعر على حسب ما يتوافر له من احكام في العناصر الخالصة ، ولا عبرة عند هؤلاء بما سواها .

ولكن هل يمكن ان توجد تلك العناصر الخالصة مستقلة قائمة بنفسها؟ وبعبارة اخرى : هل هناك وجود للشعر الخالص قائم بذاته ؟ هذا طبعا ما لا يمكن ان يكون ، لان الشعر كلام ، وللكلام مدلول لغوي ، والا كان ضربا من العبث ، وهذا المدلول يعد من العناصر غير الخالصة في نظر هؤلاء . ويعترف كبار دعاة الشعر الخالص الا وجود لهذا الشعر مستقلا عن العناصر غير الخالصة . ففي كل شعر شطران : الشطر الخالص بعناصره السابق شرحها ، ثم الشطر غير الخالص . ولا وجود لاحد الشطرين بدون الاخر (٢) . وانما يقصد هؤلاء من وراء دعواهم الى ابراز الجانب الايحائي الذي يتجاوز حدود اللغة ، وهم رمزيون في دعوتهم تلك ، ويستشهدون لها بقول « فلوبير » : « ان بيتا جميلا من الشعر لا يدل على شيء خير من بيت أقل منه جمالا وان احتوى على معنى » . ويفسرون عبارة « فلوبير » بأنه لا يريد ان يخلو الشعر من المعنى ، ولكنه يريد ان يعبر عن ان الذي يجعل الشعر شعرا ليس هو معناه ، بل عنصره الشعري الخالص ، وان كانت وظيفة الشعر الخالص بعد ذلك ان يدل بطبعه على معنى (٣) . ولا يمكن فصل الناحية الجمالية من المعنى الا عن طريق التجريد النظري للاستعانة به على التحليل والشرح ، وهو تمييز خارجي محض .

اذن للمضون قيمته ، حتى في نظر دعاة ذلك النوع من الشعر ، ويبلغ الشعر الخالص قمته اذا تضافر المضمون والصياغة واحكما حتى اصبح لا

---

(١) للشعر الخالص انظر : H. Brémond : La Poésie Pure, ch. I-VII.
وكذا : B. Croce : la Poésie... p. 53-57. ولاجل المشاعر المثارة اثارة مباشرة انظر ٣٧٧ ـ ٣٧٨ ، ٤٥٣ ـ ٤٥٥ من هذا الكتاب .
(٢) انظر : H. Brémond : la Poésie, p. 95-97.
(٣) المرجع السابق ، ص ٤٤ ـ ٤٥ .

يستطاع فهم ذلك المضمون الا في تلك الصياغة ، بحيث يكون كل تغيير في تلك الصياغة ضارا بالمعنى ، فيصبح قالب الشعر الشكلي محكما في الايحاء بالمعنى ايحاء لا يغني فيه غير ذلك القالب . وهذا امر لا يتوافر الا اذا بلـغ الشعر درجة من الكمال يعز (١) وجودها .

فاذا انعمنا النظر في دعوة الشعر (٢) الخالص ، وجدنا انها لا تغفـل شأن التجربة ، ولا تهمل جانب المضمون ، كما يسبق الى كثير من الاذهان. ولكن ما قيمة ذلك المضمون ، وهل يمكن ان يكون الشعر نفعيا كالنثر ؟ وما مدى صلة التجربة الشعرية بالقيم الاجتماعية ؟

٢ ـ تلك المسائل تمس قضية الشعر للشعر . وهذه فرع من قضية « الفن للفن » عامة ، ولكنها احدث منها نشأة : لان اكثر النقاد الذين يدعون الى ان للادب غاية يعدون الشعر ـ في معناه الحديث ـ مخالفا للنثر في طبيعته وموقفه من قضايا المجتمع، فيعفون الشعر من الالتزام بهذه الرسالة ، ولكن بعض النقاد يسوون بين الشعر والنثر في وجوب خدمة الشعر لقضايـا الوطن والانسانية . وهؤلاء يخالفون قضية « الفن للفن » في النثر والشعر على سـواء .

وقديما رأينا افلاطون يدعو الى غاية تربوية خلقية للشاعر ، وكذلك ارسطو ، وان كان ارسطو لا يقصد سوى شعر المسرحيـات والملاحم في دعوته (٣) . وقد كانا قريبي عهد بالانسانية الفطرية ، حيث كانت الاساطير الشعرية حقائق عامة ، وكان الشاعر وهو معلم الانسانية ، شأنه شـأن

---

(١) انظر : Bradley : op. cit., p. 13-22.

(٢) ما شرحناه من معنى الشعر الخالص هو الذي اصطلح عليه بين نقاد الغرب . وظهرت دعوته اول ما ظهرت في فرنسا ، ولكن ابا شادي يضع اصطلاح « الشعر الصافي » لمعنى خاص عنده ، وهو الشعر المكتفي بجمال عناصره الذاتية ، ومن ثم لا يحفل كثيرا بالموسيقى لان الشعر الذي يعتمد عليها يفقد صفاءه واكتفاءه الذاتي . (انظر صدر ديوان ابي شادي : فوق العباب ، وانظر : الدكتور محمد مندور محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الثانية ، القاهرة ١٩٥٧ ، ص ٣٦ ـ ٣٩) وهو معنى خاص لا يوافق ما شرحناه في اصطلاح « الشعر الخالص » .

(٣) سبق ان اوضحنا ذلك ، انظر الفصل الثاني من الباب الاول .

الفيلسوف . وقد ظلت النظرة الغائية للشعر حتى العصور الحديثة عند بعض المذاهب الادبية (١) ، ولكن في نطاق يتجاوز الجانب الخلقي التقليدي لدى افلاطون وارسطو والكلاسيكيين عامة .

ولا يزال من بين نقاد اليوم من يرون في الشاعر مثال الانسان الخلقي لعصره ولا يقصدون بذلك انه يدعو حتما الى القيم السائدة المصطلح عليها سلفا ، بل يقصدون الى انه يبين لمعاصريه مثالب ما يسيرون عليه ، وفضائل الطريق المثالي التي يجنونها لو اتبعوا دعوة الشاعر ، فيصلح ادراكهم ، ويقوم نظراتهم ، ويقيم ما انحرف منهم ولو انهم استمعوا لدعوته ، وتم له ما أراد منها ، لكان حرا بعد ذلك في ان يدعوهم من جديد الى نظام خير مما سبق ان دعاهم اليه متى تراءى له ، وبهذا يكون في سير دائب نحو وحدة مثالية موضوعية ، ويكون مشاركا لعصره قائدا له ، غير متخلف عنه (٢) .

ويرى هؤلاء ان قيمة التجربة في الشعر تقوم ضد فكرة الشعر للشعر ، ثم ان وجود قيم فنية مستقلة ليس معناه ان هذه القيم غاية في ذاتها ، ولا ينبغي ، بسبب ذلك ، عزل التجربة الفنية عن القيم الاخرى ، او التهوين من شأن هذه القيم . ولا بد من اعتبار التجربة في مكانتها بين التجارب الانسانية الاخرى ، وهو امر خارجي مهما كانت طبيعة التجربة ، والتجربة تستلزم ارتباطا خاصا بين عالم الشعر والعالم الخارجي (٣) ، على ان من المسلم به انه يجب تخليص عالم الشعر من كل ما هو فردي محض ، لتكون التجربة انسانية مشتركة . وفي النظر الى القيمة الفنية ، وحدها ، اغفال لقيمة التجربة ، ومكانتها في الحياة ، وفيه اغفال لقيمة الشعر كذلك (٤). ودعوة اولئك النقاد جميعا تقوم في وجه دعاة الشعر للشعر .

---

(١) انظر الفصل الاول من الباب الثالث من هذا الكتاب حين بينا الاسس الفلسفية عند علماء الجمال في العصور الحديثة .

(٢) مجلة فونتين Fontaine عدد أكتوبر ١٩٤٧ ، ص ٥١٤ ـ ٥١٥ .

(٣) انظر صفحات ٣٩٣ ـ ٣٩٤ من هذا الكتاب .

(٤) انظر :

I. A. Richards : Principles of Literary Criticism, London, 1949, p. 73-80.

على ان دعاة الشعر للشعر لا يغفلون شأن التجربة الشعرية ــ كما قد يسبق الى الذهن ــ ولكنهم يعدونها غاية في ذاتها ، فلا يربطونها بالقيم الاجتماعية او الانسانية . وقد يكون للشعر قيمة لاحقة : ثقافية ، او دينية ، او تعليمية ، او نفسية من اي نوع من انواع النفع . ولكن قيمته اللاحقة ــ ايا ما تكن ــ لا دخل لها في تقويمه . لان ذلك يحط من قدر الشعر في نظر دعاة الشعر للشعر ، ويقيد من حرية الشاعر ، ويتنافى وطبيعة الشعر ، بوصفهِ تجربة نفسية مستقلة تتجاوز جانب الواقع المحض في نظر هؤلاء . ولا علاقة بين الشعر ــ بوصفه غاية في ذاته ــ وبين الحكم الخلقي اللاحق على التجربة الشعرية الصادقة،لان ذلك الاثر الخلقي اللاحق قد يكون من الضآلة بحيث يجعل قيمة الشعر هينة ، أو قد يساء فهم التجربة لانها موحية في دلالتها لا قاطعة الدلالة ، فتنتج اثرا سيئا ، ولا تعارض كذلك بين الشعر والخير الانساني العام ، لان الشعر في ذاته خير انساني ، ولكنه نوع فريد من الخير ، غايته سبر قلب الانسان من خلال التجارب الشعرية الصادقة .

ثم ان قضية الشعر للشعر لا تقطع صلة الشعر بالحياة في رأي انصار الشعر للشعر . فهناك صلات كثيرة تربط ما بين الشعر والحياة ، ولكنها صلات عميقة خبيئة . والحياة والشعر صورتان مختلفتان لشيء واحد . فالحياة حقائق ووقائع في معناها العام العادي . وقلما تشبع الخيال ، على حين ينتظم الشعر ــ في موضوعاته ــ حقائق يحلق فوقها عن طريق الخيال (١). وليس موضوعه الحقيقة المحضة ، فلكل من الشعر والحياة طريقة خاصة، ولكنهما يتشابهان ، ومن هذا التشابه نفهم احدهما عن طريق الآخر ، ونعنى بكل منهما بسبب الآخر . فالشعر يقدم لنا ــبطريقته الخاصة ــ شيئا نصادف صورة منه في طبيعة الحياة ، أو في طبيعة النفس ، ولكنها صورة من نوع آخر ، نحتكم فيها الى معارفنا او ضميرنا ، على حين تظهر الصورة الشعرية كما هي في عالم خيالنا الفني وتصورنا (٢) .

---

(١) لاحظ ما قلناه سابقا في الخيال ، ص ٤١٣ ــ ٤١٧ ومراجعها من هذا الكتاب .

(٢) انظر :

Bradley : Oxford Lectures on Poetry, p. 1-8.

ونُنبه هنا الى امر دقيق : ان قضية الشعر للشعر لا يقصد بها اصحابها ان يستخدم الشاعر براعته في النظم كي يمدح او يذم ، او يرفع او يضع ، او ليساير من يشاء متى شاء له هواه ومطامعه ، فيمدح اليوم ما ذمه امس ، ليظهر براعته في اللغة ، او ليصل الى أغراضه الخاصة به ... فهذا كله ينافي التجربة وصدقها ، وينافي رسالة الشعر الوجداني من سبر اغوار القلب الانساني ، « والتعرف على أدق خلجاته ، وامكانياته الطبيعية ، ومستقبله ومصيره الاجتماعي ، وتأثراته الوراثية ، وأحلامه، وطاقته، وموقفه الميتافيزيقي فيعصره، وكل ما يعد مقوما من مقوماتحياته وسعادته في الارض » (١) وهي معان يعتز بها انصار الشعر للشعر ، ويعتدون بها كل الاعتداد ويستلزم كل ذلك ايمانا بالتجربة ، ودقة في وصفها ، واخلاصا في صياغتها ، وصدقا في تصويرها . ومحور دعوة أصحاب الشعر للشعر هو السمو به عن النفعية ، والقصد فيه الى تعمق في التجارب النفسية والكونية . ولذا كان على الناقد ان يكون على علم بطبائع القلب الانساني ، وان يكون ذا تجربة ـ لا فيما يخص جمال الصياغة والشكل فحسب ـ بل فيما يخص النقائص الانسانية ، وقيمة الموضوع الشعري ، ومضمون التجربة ، كي يرجع كل نموذج بشري الى اصله الذي حاكاه الشاعر ، سواء كان نموذجا طبيعيا أم نفسيا . والشعر هو مما تمخضت عنه عبقرية الانسانية ، وهو جهاد من الشاعر ضد خواطره الاولى ، وضد المادة الاولى التي يمتاح منها أفكاره ، فهو عامر بالمشاعر الجميلة ، وبالافكار القوية ، وبالاماني الكريمة (٢) ، ولكن الشاعر فيها

---

(١) مجلة فونتين السابقة الذكر ، ص ٥١٦ ـ ولاحظ ما قلناه سابقا خاصا بالتجربة الشعرية ، ص ٣٨٤ وما يليها من هذا الكتاب .

(٢) انظر B. Croce, op. cit., p. 118-120, 62-63. وكذا ص ٣٨٥ من هذا الكتاب، وهذا كله يفرق ما بين الشعر في معناه الحديث في نظر اهل الشعر للشعر ، وبين قدامة بن جعفر مثلا في اعتباره البراعة في النظم مقياسا لجودة الشعر ، مهما كانت التجربة كاذبة : يقول قدامه : « ان مناقضة الشاعر نفسه في قصيدتين او كلمتين ـ بان يصف شيئا وصفا حسنا ثم يذمه بعد ذلك ذما حسنا بينا ـ غير منكر عليه ، ولا معيب من فعله ، اذا احسن المدح والذم ، بل ذلك عندي يدل على قوة الشاعر في صناعته واقتداره عليها » ، (نقد الشعر لابي الفرج قدامة بن جعفر ، ص ١٤ ، انظر ايضا ص ١٦) ـ فلا وجه لمقارنة مثل هذه الاقوال مع مذهب دعاة الفن للفن .

– على الرغم من كل ذلك – لا يقصد الى امر نفعي او كفاح اجتماعي – في نظر دعاة الشعر للشعر – بل الى مجردتصويرالتجربة ، لاثارة المشاعر الخاصة بها ، بوصفها مشاعر ، لا بوصفها وسيلة من وسائل اللهو ، او غاية من الغايات الاجتماعية .

على ان مقومات الشعر هي السمو الفني ، واذا تساوت قطعتان في هذا السمو الفني وكانت احداهما وصفا صادقا لتجربة حيوانية مسفة ، والاخرى لتجربة انسانية عالية ، فلا شك ان للثانية فضلا على الاولى (١).

٢ – وللآراء السابقة صلة بقضية « التزام الشاعر » او عدم التزامه في العصر الحاضر . ويراد بالتزام الشاعر وجوب مشاركته بالفكر والشعور والفن في قضايا قومه الوطنية والانسانية ، وفيما يعانون من آلام وما يبنون من آمال .

فليس له مثلا ان يستغرق في التأمل في الجمال الخالد والخير المحض، على حين يعاني وطنه ذل الاحتلال، او عناء الطغيان، وليس له ان يسترسل في خيالاته ومشاعره الفردية ، على حين وطنه من حوله او طبقته الاجتماعية في وطنه ، تجاهد في سبيل آمال مشتركة . ويتناول قضية التزام الشاعر مذهبان معاصران من مذاهب الادب : هما الواقعية الاشتراكية ، والوجودية .

اما الواقعية الاشتراكية (٢) فترى وجوب التزام الشاعر ، شأنه في ذلك شأن الناثر . فالشعر هو الحقيقة في صورة من صور التأمل . والشاعر يفكر ، وان يكن تفكيره في شكل صور . وهو لا يبرهن على الحقيقة ، ولكنه يجلوها : وبهذا يظهر للعيان ما لا يراه سواه . فالشاعر لا يصف الناس على ما يجب ان يكونوا عليه ، بل كما هم عليه . فالشعر الحديث ، في نظر هؤلاء هو شعر الحقيقة ، ولهذا لا يجمل الخيال في الشعر اذا كان كذبا او متجاوزا نطاق المحسوس والمعقول ، والشكل والمضمون يجب ان ينسجما في الوحدة الفكرية ليدلا على الجمال . والجمال منحصر في الحياة والحقيقة . فجمال الشعر ان يصادف الانسان معانيه في الحياة،

---

(١) انظر : B. Croce, op. cit., p. 20-21. وكذا ص ٣٩٣ – ٣٩٤ من هذا الكتاب .

(٢) انظر صفحات ٣٣٣ – ٣٣٩ من هذا الكتاب ، ثم نقدنا لها ، ص ٤٣٩ – ٤٤١ وما يليهما .

لا أن يخلقه الفنان خلقا من تلقاء نفسه . « والفن للفن يجعل من الشعر والادب عامة فنا محايدا ، مستهترا بما يدور من معاني الصراع في سبيل اقرار الحرية . ولكن الشعر الحق هو الذي يرتبط بالكفاح لتحرير الشعوب . فليس الشعر مقصورا على حدود اللذة الجمالية ، ولكنه يجب أن يخدم قضايا الانسان ــ كما يفهم من الخدمة ــ انبل ما تكون ، واشمل ما توجد » . فمضمون الشعر والفن هو المصلحة العامة ، وهي نفعية . ولكنها نفعية أحلت القيم الاجتماعية محل القيم الفردية المحضة ، فكان الشعر سلاحا من أسلحة اقرار العدالة الاجتماعية . وقد اتخذ الشعراء لهم موقفا يتفق وحريتهم في الخلق والابداع ولكن في داخل قفص النفعية والالتزام ، فصارت أجنحتهم مراوح ، وارتبط خيالهم بملابسات المجتمع المادية التاريخية (١) .

وعلى الرغم من أن الدعوة الى الشعر في العصور الحديثة تعزى الى هذه الواقعية ، فانها ليست ــ في بذورها ــ جديدة . ففي النقد الانجليزي مثلا قد اشتهر « ماتيو أرنولد » بدعوته الى غاية اجتماعية ووظيفة تربوية جماعية للشعر في حدود ما للشعر من أسس تخص جماله وصدقه ، وقرر أن الشعر « نقد للحياة » (٢) ، ولكن « ماتيو ارنولد » لم يحدد العلاقة بين الشعر وقضايا المجتمع المعاصرة ، كما لم يناد بالالتزام في معناه الحديث .

وقد ظهرت دعوة « التزام الشاعر » في فرنسا بتأثير الواقعية الاجتماعية الجديدة حوالي عام ١٩٣٥ م ، وكانت في تفاصيلها صدى مباشرا لآراء « مايا كوفسكي » (٣) الذي دعا الى أن الشرط الاساسي لنتاج

---

(١) انظر :

C. Plékhanov : L'Art et la Vie Sociale, Paris, 1946, p. 49-53

وكذا :

S. Spender : the Making of a Poem, p. 16-20.

وقارنه بما قلناه سابقا في دعوة هؤلاء الواقعيين الادبية ، ص ٣٣٨ ــ ٣٤٠ من هذا الكتاب .

(٢) انظر :

W. K. Wimsatt : Literary Criticism, p. 447-448.

(٣) انظر :

Gaëtan Picon : Panorama des Idées Contemporaines, P. 413-414.

الشاعر هو « ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها الا باسهام الشعر في حلها » (١) . وقد سبق أن ذكرنا أن أكثر المذاهب الحديثةتجعل الشعر ذا غاية ، ولكن هذه الواقعية تجعله ذا غاية اجتماعية واقعية محددة بحدود مسائل العصر . وفي هذا تحديد جديد لنوع التجارب في الشعر ، ولنوع الصلة التي تربط الشاعر بالمجتمع . فالتجربة في الشعر الغنائي يجب أن تتجاوب مع الوعي الاجتماعي لجمهور الشاعر . وفي مثل هذه التجربة لا يظهر الشاعر ذاتيا محضا ، منطويا على نفسه ، بل يكون وعيه مرآة للمجتمع وما يشغله من أمور عامة .

وقد ظهر هذا الاتجاه الواقعي في الشعر العربي حوالى آخر منتصف هذا القرن . والواقعية في شعرنا المعاصر تظهر في نوع التجارب ، وفي الموضوعية في الصياغة والصور ، اما بوصف الموقف وصفا موحيا ، واما عن طريق عنصر قصصي ، وكثيرا ما تختلط عند كثير من شعراء العربية المعاصرين بالرمزية في أصولها الفنية (٢) . وكثيرا ما تتنوع تجارب كل شاعر من هؤلاء ما بين ذاتية عاطفية او اجتماعية . والى كل هذا أشرنا وضربنا أمثلة موجزة فيما سبق (٣) .

وسبق أن نبهنا الى ان قيمة الشعر في صدقه واصالته الفنية كي تتحقق له الاسس الاولية التي يدخل بها في نطاق الفن ، فافتعال التجارب والجري وراء الدعوات الجديدة لجدتها او الخضوع لها عن غير اقتناع وحميا فنية ، كل ذلك يفقد الشاعر أصالته وحريته في فنه ، وهو ما نبهنا سابقا الى خطره (٤) .

والواقعيون الماديون لا يفرقون في قضية الالتزام هذه بين الشاعر والناثر كما وضح مما شرحنا .

---

(١) المرجع السابق الموضع نفسه .

(٢) في استعمال وسائل الايحاء ، وفي الاوزان غير التقليدية كما شرحناها ، ص ٤١٩ ـ ٤٢٤ ، ٤٧٣ ـ ٤٧٢ من هذا الكتاب ، وفي أشعار الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي أمثلة كثيرة لهذه الواقعية الممتزجة بالرمزية . انظر : الدكتور احسان عباس : عبد الوهاب البياتي ، بيروت ١٩٥٥ ، ص ٥٢ ـ ٨٠ .

(٣) ص ٤٥٥ ـ ٤٦١ من هذا الكتاب .

(٤) انظر ص ٣٧٥ ـ ٣٨٨ من هذا الكتاب .

أما الوجوديون ـ وادبهم عامة ادب التزام ـ فهم يفرقون بين الشاعر والناثر . اذ ان الشاعر يستغرق في تجربته . ويراها من خلال وجدانه ؛ ويستعمل لغة موسيقية ايحائية ليصور هذه التجربة تصويرا تصير به شيئا من الاشياء ، مثل لوحة الرسام . ولا يقصد الشاعر الا تصويرها على طريقته ، فتظل تحدث اثرها الجميل عن ذلك الطريق . وهو حر في اختيارها ، كحريته في طريقة تصويرها . ثم انها بطبيعتها تمر من خلال شعوره الفردي . ولغتها « كثيفة » . أي مقصودة لذاتها ، لا تشف في يسر عما وراءها كما يشف النثر . فلا يصح ، اذن ، ان يلتزم الشاعر بما يلتزم به الناثر ، على حين هما مختلفان في طبيعة التعبير عن تجاربهما الادبية .

والشاعر ـ في طبيعة عمله ـ يتخذ الموقف وسيلة لرسم الصورة الشعرية ، على حين يعده الناثر الغاية من كلامه . والشاعر لا يستخدم اللغة أداة ، « بل لنا أن نقول : انه لا يستخدم الكلمات بحال ، ولكنه يخدمها . فالشعراء قوم يترفعون باللغة عن ان تكون نفعية . وحيث ان البحث عن الحقيقة لا يتم الا بوساطة اللغة واستخدامها أداة ، فليس لنا، اذن ، ان نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق او عرضها ... ولكن الناثر دائما وراء كلماته ، متجاوز لها ، ليقرب دائما من غايته في حديثه ، اما الشاعر فهو دون هذه الكلمات ، لانها غايته . والكلمات للمتحدث خادمة طيعة ، وهي لدى الشاعر عصية ، ابية المراس ، لا تزال على حالتها الوحشية ، لم تستأنس بعد » . ويبدو كأن الشاعر « لم يتعرف الاشياء أولا بأسمائها ، بل تعرفها تعرفا صامتا . ثم توجه نحو النوع الآخر من الاشياء في نظره ، الا وهو الكلمات ، فأوسعها لمسا وجسا واختبارا وبحثا ، فاكتشف أن لها نوعا من الاشعاع الخاص بها ، وانها ذات صلات معينة بالارض والسماء والماء ، وبما سوى ذلك من المخلوقات. وحين اعوزته معرفة استخدام الكلمات علامات للدلالة على مظاهر العالم ، راى فيها صورا لهذه المظاهر ... وبهذا يجري لديه ـ في ذات الكلمة واستعمالها ـ تغيرات على نحو جديد . فجرس الكلمة وطولها وما تختم به من علامات ومظهرها في نظر العين ، كل هذا يجعلها ذات كيان حي ، به تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه ... وحين تتحقق

الدلالة ينعكس فيها المظهر المادي للكلمة، وتبدو تلك الدلالة، بدورها، صورة لما ينطق به من ألفاظ ، وتصير الدلالة كذلك علامة على اللفظ ، لانها فقدت كل فضل لها عليه . وحيث ان الكلمات في نفسها ذات كيان مستقل كالاشياء . فان الشاعر لا يفصل فيما اذا كانت الكلمات قد خلقت من أجل دلالتها . او الدلالات من أجل الكلمات ، وبهذا تنشأ بين اللفظ والمعنى علاقة مزدوجة من تشابه سحري ، ومن دلالة متبادلة ، فالكلمة الشعرية، اذن عالم صغير ... ويجمع الشاعر كثيرا من هذه العوالم الصغيرة . شانه في ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون في لوحاتهم الالوان . قد يظن انه يؤلف بذلك جملا ، ولكن هذا ظاهر عمله : انه في الحقيقة يخلق شيئا . فالكلمات ـ بوصفها أشياء ـ تنقسم لديه الى مجموعات ، لاشتراكها السحري انسجاما او عدم انسجام ، شأنها في ذلك شأن الالوان والاصوات. فهي تتجاذب وتتدافع وتتفانى ، وتشترك في صفات تؤلف وحدتها الشعرية التي تجعل منها جملة هي في الوقت نفسه شيء من الاشياء ... فالجملة للشاعر ذات لحن وذوق ، فهو يتذوق من خلالها مختلف الاذواق قوية محتدمة ، بما تحتوي عليه من نفي واستثناء وفصل ، وهو يجرد من هذه العلاقات معاني مطلقة ، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملة ، فتصير الجملة ، مثلا ، ذات صبغة اعتراضية دون نظر الى تحديد الشيء المعترض عليه . وبذا نلحظ هذه العلاقات المتبادلة ـ كما سبق ان شرحنا ـ بين الكلمة الشعرية ومعناها . فمجموع الكلمات المختارة يؤدي وظيفته في ابراز صورة الاستفهام والاستثناء ، والعكس كذلك صحيح في ان صيغة الاستفهام صورة للتعبير الذي يتحدد بها ، كما في مثل هذا الشعر الجميل :

يا للفصول !! ويا لشم قصور !   من لي بنفس غير ذات قصور !!

فليس هنا مسئول يتوجه اليه الاستفهام ولا سائل ، اذ الشاعر غائب وراء تعبيره . ولا يسمح الاستفهام هنا بجواب ، او بالاحرى : في الاستفهام نفسه الاجابة . او هل هو استفهام تقريري ؟ لكن من الحمق الاعتقاد بأن « رامبو » اراد ان يقول فحسب ، ان كل الناس ذوو نقائص . ولو انه لم يرد الا ان يقول ذلك لقاله ، وفي الوقت نفسه لم يقصد الى بيان معنى

آخر مخالف لهذا المعنى ... فلم يفعل غير ان صاغ استفهاما مطلقا ، ومنح تعبيرا جميلا منطلقا من روحه وجودا استفهاميا . وبذا صار الاستفهام شيئا ، كما تمثل ضيق النفس عند الرسام « نانتوريتو » في سماء صفراء . وليس هذا بدلالة ، بل هو جوهر ذو وجود خارجي . ويدعونا « رامبو » أن نرى معه هذا الجوهر من خارج نطاقه كذلك . ووجه الغرابة هو اننا ــ كي نرى هذا الجوهر ــ يجب أن ننظر اليه من الجانب الآخر المقابل للموضع الانساني ، الا وهو جانب الخالق المبدع (١) .

وفي هذا يترك الوجوديون للشعر الوجداني ميدانه الحر الطليق ، ولا يقيدونه بالالتزام كما شرحنا من قبل ، ولا يعني ذلك انهم يحرمون على الشاعر أن يتغنى بمشاعره أو آرائه الاجتماعية ، وهم ــ بعد ذلك ــ لا يجحدون ما للشعر الوجداني من اثر في رسم الصور النفسية، والتجارب الانسانية العميقة ذات الدلالة . وقد قام « سارتر » بدراسة قيمة في هذا الميدان حين درس شعر « بودلير » ، وبين كيف عاش تجربته الخاصة به في شعره ، وكيف كان ضحية هذه التجربة الحيوية التي نقلها الينا شعره أمينا وفيا هو فيه ذاتي ، لا يلتزم بأي نوع من الالتزام سوى الصدق الذاتي .

وانما يقصد ، في مثل هذه الدعوة ، الى ان الشعر في معناه الحديث ــ كما سبق ان شرحنا في هذا الفصل ــ لا يتسع لما يتسع له الادب الموضوعي من مسرحية او قصة ، لان الشعر في معناه الحديث تأمل نفسي، تمر فيه التجربة من خلال النفس ، ويبعث في قارئه ــ كما يثير في مؤلفه ــ عواطف ومشاعر وافكارا ذاتية في جوهرها ، يتخذ الشاعر ذاته محورا لها ، لا يعتمد على الحقائق الموضوعية مجردة من عواطفه ، وانما يعد ذاته هو معيارا لها . فاذا تناول العوالم الخارجية ، او نظر الى بيئته نظرة

---

(١) قد اقتبسنا هذه الجمل من شرح سارتر للفرق بين الشعر والنثر في كتابه (ما الادب ؟) ، الفصل الاول : ويعني « سارتر » الشعر الايحائي ، والشعر الصادق ، لا شعر الناظمين . انظر ترجمتنا العربية له وشروحنا تعليقا عليها .

شكوى او تصويب ، فان هذا العالم ، وما فيه ومن فيه ، يتحولون لدى الشاعر الى حالة نفسية (١) .

ولا نقصد ــ من وراء ذلك ــ الى القول بأن الشاعر يحصر عمله في دائرة « الذاتية » المحضة ، اذ ان مثل هذه الحالة لا تتصور الا اذا غاب في شعوره عن كل شيء حوله ، وهو في هذه الحالة لا يكون على وعي يمكنه من التعبير الشعري ، ومن اثارة ما يريد من صور ايحائية ، لانه في تعبيره التصويري يعتمد على الاشياء والحقائق والموضوعات التي تحيط به . والصور التي ينقلها في شعره موجودة ولها صبغة انسانية عامة ، وقد تكون هذه الصور حقائق خارجية ذات وجود مادي او اجتماعي خارج في الاصل عن نطاق ذاته . وقد يحتوي الشعر على عنصر قصصي يتخذه الشاعر أساسا لتجربته الشعرية . وفي كل ذلك لا تنقطع صلة الشاعر بالحياة والمجتمع في تجربته الشعرية . وقد توحي تجربته باتخاذ موقف ذي أثر كبير في دلالته الاجتماعية ، وفي هذا الموقف تتجلى تعبيراته التصويرية نفسها قوية مؤثرة تترجم عن آمال واسعة ، او عن قلق وضيق قد يتمخضان عن صراع بين الواقع الموجود والمستقبل المنشود (٣) .

ولكن يظل الشاعر منفردا في تجربته عن موقف القاص او المسرحي ، لان مسلكه مختلف عن مسلكهما . فالشاعر يهتم بالحقائق الكونية والاجتماعية من حيث صداها في النفس . على حين يعمد كتاب القصص والمسرحيات لهذه الحقائق يحللونها . ويفسرون ــ بمواقف شخصياتهم الادبية ــ دواعيها وطبيعتها ، ويبينون خطرها ، ويحذرون ويشيدون ــ بوساطة عرض الموقف وكلام الشخصيات الادبية ــ بما قد ينتج عنها . فالقصة والمسرحية اعمال ، ومشاركة في مشكلات المجتمع . وتوجيه له .

واما الشاعر فانه يقتصر على عرض المسائل والمشكلات من خلال ذاته ،

---

(١) انظر :
Henri Bonnet : Roman et Poésie... pZ 89-67 et Passim.

(٢) انظر ، بالاضافة الى ما قلناه في هذه القضية في الالتزام ، صفحات ٢٩٣ ــ ٢٩٤ ، ٦٠ . ٤٦١ ــ ٦١) من هذا الكتاب . .

يضيق بها ، او يهرب من مواجهتها في خواطره النفسية وآماله المنشودة ، ولكنه هرب فيه معنى السخط والنفور ، مما يصبغ هذا الهـرب صبغـة أيجابية اجتماعية في نتائجها ، ولكنها نفسية في جوهرها ومنشئهـا ، على حين يحكم القاص او مؤلف المسرحية حكما موضوعيا مبررا بما يعرضـه من المواقف الاجتماعية والنفسية في احوالها وبيئتها الخارجـة عن نطاق ذاتـه (١) .

هذا ، ويجب أن نعتد في تحليل « الشعر » بالتجربة كما وصفناها ، وبما توافر فيها من وحدة عضوية ، وبما استكملت من مسائل الصياغـة في صورها وموسيقاها ، كي تكتمل بنيتها الحيـة كما تحـدثنا عنهـا في الاعتبارات التي سقناها خاصة بالصياغة وبصلتها بنفس الشاعـر وبمـا حوله ومن حوله ، ثم بما يستلزمه كل ذلك من صدق الشاعر في غايته .

وقد سبق ان وضحنا أن هذه امور تخص الشعر في معناه الحديث، والشعر فيها مختلف عن القصة في معناه الحـديث ، وكما اختلف معنـى الشعر في القديم عنه في الحديث ، اختلف كذلك مفهوم القصة وتطـورت حتى صارت انسانية في اسسها واتجاهاتها .

---

(١) انظر في ذلك ايضا :
Julien Benda : Du Style d'Idées, p. 174-177.

الفصل الثالث

القصة

القصة والمسرحية في الادب العالمي الحديث كلتاهما تكتب نثرا في الاعم الاغلب من أحوالهما . والشذوذ في هذا المجال يؤكد القاعدة . وهذا الشذوذ ضئيل لا يعتد به ، وبخاصة في القصة ، والقصة في العصر الحديث قد تخلصت من الامور الغيبية، وخلصت لمعالجةالانسان وشئونه؛ كما تخلصت من الموضوعات التي أساسها الخيال المحض ، فصارت تعالج الواقع الانساني ، النفسي والاجتماعي ، على اختلاف في مذاهبها الفنية الحديثة ، واتفاق في مبادىء وأصول فنية عامة سنعنى بايجاز القول فيها .

والقصة ـ كالمسرحية ـ يتوافر فيها الحدث ، ولكن القصة تهتم على الاخص بالوصف ، لا اقصد وصف الاشياء ، ولكن وصف الحياة والاشخاص ومجال الاحداث التي يبررها ، وتهتم كذلكبصراع الشخصيات النفسي في هذا المجال لتحقيق ما يقومون به من اعمال . والقصة ـ في معناها الحديث ـ اهمية حاضرة ، حتى اذا عالجت الماضي لم يكن ذلك تغنيا بالماضي فحسب ، كما في الملحمة مثلا ، بل لا بد أن تكون لهذا الماضي اهمية حاضرة ، أي انه ماضينا الذي ينير جوانب حاضرنا او يكون قالبا عاما لقضاياه ، او يدفع به الى الامام .

والقصة ـ في خصائصها العامة التي اشرنا اليها ـ حديثة النشأة . وقد اخذناها عن الآداب الاوروبية ، وتأثرنا في مذاهبها واصولها الفنية بتلك الآداب ، ثم ان تلك الآداب لم تخلقها ـ كما هي الآن ـ معزولة بعضها عن بعض ، بل تعاونت كلها في ذلك اجيالا وقرونا طويلة . ويهمنا ـ قبل ان نوجز القول في أصولها ومذاهبها الحديثة ـ أن نشرح في ايجاز كيف تم هذا التطور العالمي في تاريخ الادب والفكر الانساني .

١

تطور القصة

هذا التطور نوعان ، لكل منهما أهميته في دراستنا : أولهما تطور مفهوم القصة في الآداب العالمية تطورا تضافرت فيه الآداب جميعا، وثانيهما تطورها في الادب العربي حتى انتهت الى معناها الحديث بتأثير تلك الآداب .

١ ـ تطور القصة في الآداب الاوروبية :

« القصة التي نعدها من أهم خصائص العصر الحديث هي القصة الواقعية التي تعنى بالتحليل النفسي للاشخاص » (١) ، وكذلك تلك التي تعنى بالمواقف . وهذه القصة الحديثة أوسع ميادين الادب العالمي واخطرها ، وأعمقها اثرا في الوعي الانساني والقومي . ولكن القصة ـ في نشأتها الطويلة ـ كانت تختلط فيها الحقائق الانسانية بالامور الغيبية ، وكانت تجمح في الخيال فتبعد كثيرا عن واقع الانسانية وقضاياه، كما كان لا يفرق فيها بين ما هو ممكن وما هو مستحيل . ونتحدث عن نشأة القصة متتبعين الادب ذا الطابع القصصي في مطلع ما نطلق عليه تجوزا القصة او الادب القصصي حتى نضج القصة الفني في أواخر القرن الثامن عشر ، لكي نتبع ذلك بالاتجاهات الفنية وأسسها في أدب القصة ، في معنى القصة الحديث .

وقد سبق أن بينا أن الملحمة قد تمثلت فيها ـ منذ نشأتها ـ عناصر مسرحية في أنشادها ومواقفها ، وكان فيها كذلك عنصر قصصي ، كما كان يفهم من معنى القصة في القديم . فوجدت في الملحمة عناصر مهدت للنثر القصصي الخيالي في الادب اليوناني . وتمثلت هذه العناصر عند « هوميروس » في ربطه داعية الالم (٢) Pathos بالمخاطرات التي قامت

---

(١) النص من « رنوفييه » في كتابه : الفلسفةالتحليلية للتاريخ ، ج ٤ ، مذكورة في:
Julien Benda : Du Style d'Idées, p. 17.

(٢) انظر لمعنى « داعية الالم » هذا الكتاب ، ص ٦٨ وانظر كذلك ص ٩١ ـ ٩٢ .

شخصيات في الاوديسا ، وقد مهد كذلك ـ للقصص الخيالية النثرية ـ ما قام به شعراء المآسي اليونانية منذ « يوربيدس » ، من ربطهم العنصر العاطفي بالاحداث التي يسوقونها ، غيبية كانت ام انسانية (١) .

ومن جهة اخرى عمد المؤرخ اليوناني « كسينوفون » Xenophon (وهو المؤرخ اليوناني الثالث بعد هيرودوتوس Herodotus وتوكيديدس Thukydides) الى خلط الخيال بالتاريخ فيما يشبه القصة ، في تاريخه لملك الفرس « كورش » ، في كتابه : « كوروبيديا » (٢) .

وظهرت بشائر القصة في الادب اليوناني كذلك في اشعار الرعاة ، وفي حكايات الرحالة عن الاسكندر الاكبر .

ثم ظهر النثر القصصي اول ما ظهر في الادب اليوناني في القرنين الثاني والثالث بعد الميلاد ، فكان الادب القصصي آخر اجناس ذلك الادب ظهورا ، ولكنه ظل مع ذلك مختلطا بالمعاني والمخاطرات الغيبية ، والسحر والامور الخارقة . وحسبنا أن نمثل هنا بقصتين من أشهر ما وصل الينا من أدب القصص اليوناني ، وفيهما اكتملت مقومات هذا الجنس الادبي

---

(١) انظر للامثلة على هذه الحوادث هذا الكتاب ، ص ٦٧ ـ ٦٨ ، ٧١ ـ ٧٢ .

(٢) Cyropaedia (Kuron paidela = تربية كورش) ، وفيها يقص تاريخ « كورش » الاكبر ، راس الدولة الاكامينية الفارسية ، ويتخذ منه الحاكم المثالي . ونظام الحكم والنظم الحربية والتربوية في هذا الكتاب ليس لها اصل تاريخي ، بل هي آراء المؤلف ولم يقتصر « كسينوفون » على مخالفة التاريخ فيما نسبه الى « كورش » من آراء وحكم ونظم بل جعله يموت في كتابه موتا طبيعيا ، على حين انه من الثابت ان « كورش » مات في الحرب ، وذلك ليجعله يوصي اولاده واصدقاءه بالحكمة والعدل والمحبة . و « كورش » في قصة « كسينوفون » شخصية اسطورية والكتاب اقرب ما يكون الى كتاب فلسفي ، وفيه حياة « كورش » من نشأته الى موته ، وليست به وحدة عضوية بل زمنية ، وفيه مع ذلك كثير من الاستطراد ، وشخصيات ثانوية كثيرة من ملوك وجنود ورجال دولة ، وفيه كذلك وصف سقراط . وللكتاب بعد ذلك أثر في الآداب والمسرحيات الغنائية على مر العصور .

كما كان عليه في القديم ، وهاتان القصتان همــا « ثياجينس و « خاركليا » او « اسيرا الاحباش » (١) ، ثم القصة الرعوية : «دافنس» و «خلويه»(٢). ويتمثــل النمــوذج العــام لاحــداث هــذه القصص في افتــراق حبيبين تفصل بينهما أخطار مروعة ، ومنافسات خطيرة . يفلتــان منهــا بطــرق عجيبــة غير مألوفــة ، ثم تختم القصة ختاما سعيدا بالتقاء الحبيبين .

---

(١) Theagenes and Chariklea او Aethiopica . وهــي مــن تاليــف « هليودور » الفينيقي Heliodore (القرن الثالث بعد الميلاد) وهــي قصة فتــاة بارعــة الجمال مجهولة الاصل ، تعيش قريبا من « ديلفوي » ، تلتقي في حفلــة بأمير مــن أمــراء تساليا ، فيقعان صريعي غرام قوي جارف ، ولكنه عف ، اذ يقسمــان على أن يظــلا طاهرين في حبهما حتى يحين الزواج ، ويساعدهما قسيس مصري يسمى « كلازيريس » Claziris – كان حاضرا في نفس المكان – على الرحيل الى مصر ، وتصادفهما عقبات كثيرة ، تتولد عن مصادفات تخرج عن حد المعقول : عواصف في البحر ، وهجوم القرصان ، ثم قطاع الطرق ، وقوم يحسبون احياء على حين هم موتى ، وموتى يتكلمون ، وضروب من السحر ، وحــروب كثيرة ... واخيرا يصل الحبيبان الى الحبشة اسيرين في حرب . وبينما الاحباش علــى وشك الفتك بهما فياحتفالتقضي به عادةالوحشيين ، اذ يكتشف فجاة ان الفتاة ابنةملك الناحية ، فتزول كل عقبة في طريق زواجهما . وينعمان بحياة هنيئة . فالحب عف مكــلل بالزواج ، على حسب التقاليد اليونانية ، وفي القصة عقــاب الاشرار وجــزاء الاخيــار . والعنصر النفسي فقير ضئيل في القصة . والاشخاص يتحركون على حسب حوادثمفتعلــة لا على حسب انفعال وتجاوب مع الحوادث والعناصر العجيبة الكثيرة ، ولكن الاسلوب مهذب ، بل متكلف . وكان لهذه القصة تاثير كبير في الآداب حتى العصر الكلاسيكي .

(٢) Daphnis and Chloe مــن تاليف « لونجوس السوفسطاني » Longus (في القرن الثالث بعد الميلاد) ومكان القصة جزيرة « لسبوس » ، وموضوعها ان اسرتينمن اسر المزارعين الفقيرة تؤوي – على فترتين متقاربتين – لقيطين هما « دافنس » و « خلويه »، ويكبــران فيشب الحب بينهمــا طاهــرا وفيا لا يكــادان يدركانه . وتتوالــى العقبــات فــي سبيل الحب ، ولكن المؤلف يجعلها في المرتبة الثانية في وصفــه . وانمــا يعنى بــوصف المخاطرات الغرامية في سبيل اللقاء . وتتلخص العقبات في غزو القــرصان ، وفي حملــة تفرق بين الحبيبين ، ولكن يتدخل الالاه pan (الاه الرعاة) لعودة المحب . واشد مــا يضيق به المحبون الفراق ، وخاصة حين يعزلهما الشتاء في اكواخ متباعــدة ، ثم جهلهمــا بملذات الحب حتى يلتقي « دافنس » بجارة ماكرة تعلمه اياها ، ولكن الحب يظل طاهــرا عفا حتى تزول العقبات ، اذ يكتشف اصل الحبيبين ، فنعلم انهما ابنــاء اميرين من امــراء الجزيرة فيتزوجان . وقصة « لونجوس » نموذج قصص الرعاة ، وكان لها تاثير في الآداب الاوربية في ادب الرعاة حتى أوائل العصر الكلاسيكي . وهي القصة الاغريقية التي لا تــزال تحتفظ بقيمتها القصصية حتى العصر الحديث .

وأما في الادب الروماني فقد ظهرت القصة ــ اول ما ظهرت ــ في أواخر القرن الاول بعد الميلاد ، على نحو مخالف للقصة اليونانية في بادىء الامر . كما يتجلى ذلك في قصة « ساتيريكون » التي الفها «بترنيوس» (١) . ثم تأثرت بالقصص اليونانية ، وأشهر القصص التي يمثل بها لذلك التأثر قصة « أبوليوس » Apuleius في مسخ الانسان الى حيوان ثم اعادته الى حالته الاولى (٢) .

وفي هذا كله ظلت القصة قريبة من اصلها الملحمي في مخاطراتها

---

(١) Satiricon وهي هجائية ، تحكي مخاطرات شائنة لصعلوكين هما « انكولبيوس » Encolpius و « اسيلتوس » Aescyltus وخادمهما المسمى « جيتون » Giton والقصة نثر تتخللها اشعار كثيرة . وبعض المخاطرات فيها تحكي حوادث علاقات جنسية غير كريمة ، ثم تستعرض القصة ــ في ثنايا الاحداث ــ التقاليد والعادات ، فتصف في مادبة « تريمالخيو » Trimalchio صاحب المادبة مثالا لمحدث النعمة المفتر الجلف ، وتصف كثيرا من حيل السحرة واللصوص . وتكشف عن حال الطبقات الفقيرة في عهد « نيرون » في ايطاليا ، وتسخر من التكلف في الاسلوب . واسلوبها ينم عن سخرية مرة في هجائها الاجتماعي .

(٢) من المعروف في الملاحم القديمة مسخ الانسان الى حيوان او شجرة او حجر ، ويستند هذا المسخ في القديم الى عقائد شعبية ، ومنه في « الاوديسا » مسخ اصحاب « يوليس » الى خنازير ، وتوجد اشعار يونانية قديمة موضوعها قصص المسخ ضاع اكثرها . وقصة « ابوليوس » عنوانها : « الحمار الذهبي » ، وموضوعها يتلخص في ان « لوسيوس » ذهب الى « تسالي » لامور تخص اسرته ، فكان ضيفا لفتى بخيل امراته ساحرة ، تستطيع ان تتحول الى اشكال مختلفة اذ دهنت نفسها بأنواع من الزيت ، فطلب منها « لوسيوس » ان تدهنه ليصير مخلوقا آخر ، فاخطات اذ اعطته نوعا من الزيت صار به حمارا . ويقع هذا الحمار في ايدي كثير من اللصوص ، وينتقل من يد الى يد ، ويقاسي آنذاك الجوع وضربات العصا ، ويطلع بين الناس على ضروب الفسق والعار والظلم في مخاطرات كثيرة، ويعود الى حالة الانسان على يد كاهن للالاهة « ايزيس » . وبعد هذا التحول الى انسان تبدو آراء المؤلف نفسه واضحة ، كانه كان يتقمص في خياله ذلك الحمار فيشيد بايزيس والديانةالشرقية للالاهة ، ثم يصف بعض العادات والتقاليد السائدة في عصره ويهجوها. وقد أول هذا التحول الى معنى رمزي هو انحطاط الانسان الى مرتبة الحيوان اذا استسلم لغرائزه ، ونجاته عن طريق الشريعة والمحن . ومن القصص الدخيلة الهامة في القصة ، قصة الفاتنة بسوخيه » Psuché وحب الاله « كونيدون » لها ، ثم هيامها به ، وتعرضها لكثير من المحن في سبيل ارتقائها الى مرتبة الخلود وهي تشغل في القصة جزءا من الكتاب الرابع ، ثم الكتاب الخامس وجزءا من السادس ، وقد اتخذت فيما بعد رمزا للحب الالهي وارتقائه بالنفس الى مرتبة الخلود ، انظر :

H. Le Haitre : Essai sur le Myths de Psyché, p. 140-146.

العجيبة ، وعناصرها الغيبية ، وحوادثها غير المألوفة . فكان القاص ينهج منهج الشاعر الملحمي في نزعته الى غير الواقع . فقد سبقت القصةالخيالية القصة الواقعية الى الوجود ، كما سبق الشعر النثر الخطابي (١) ، اذ ان المرء كان يتخيل ، ويصف ما يتخيل ، أيسر مما يصف الواقع ويواجهه ، وكانت الجماهير في عصور الانسانية الاولى تهتم بالاحداث العجيبة ، وبالاخطار الخيالية ، أكثر مما كانت تهتم بالواقع . فكان الشاعر والقاص يستلهمان كلاهما من مورد واحد ، فظلت نزعة القاص الغيبية او الاسطورية تصبغ القصة صبغة شعرية (٢) .

وتجلت هذه الصبغة قديما في قصص المخاطرات (٣) كما كان يفهمها اليونان والرومان ، حيث كان يختلط عالم الناس بعالم الغيب ، ويطغى الخيال على حدود العقل . وهذه المخاطرات مرتبة على حسب ما يورد المؤلف ، بحيث يمكن تقديم بعضها على بعض دون ضرر بوحدة القصة ، وهذه القصص تنتهي على حسب ما يريد المؤلف ، وعلى حسب ما يشتهي قراؤه ، لا على ما تقضي به الحقائق . فكان الخيال في هذه القصص نوعا من « هروب » المؤلف والقراء من عالم الحقيقة القاصر عن ارضاء رغباتهم، وهذا الضرب من « الهروب » وسيلة تعادل قوتين رئيسيتين في الانسان لذلك العهد ، هما قوة الفكر ، وقوة الخيال . فالفكر وسيلة التعرف على الحقائق . وانما يستعين المرء بالخيال على سد ما في الواقع من فراغ ، واكمال ما به من نقص ، معتمدا بأمرين في هذا الخيال، المخاطرة، والخوف. فالمخاطرة مجابهة المجهول ، والتطلع الى فرض ارادتنا على الاشياء الابية المستعصية . والخوف هو التوجس من المفاجآت التي تتبدى بين مظاهر الامور المستقرة . وفي الادب القديم ، كان الذي يؤلف بين المخاطرةوالخوف في مجرى الاحداث هو الحظ والصدفة وقوى الغيب التي لم تكن تبرح خيال الناس .

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٣٦٤ ــ ٣٦٥ .

(٢) انظر :

F. G. Green : French Novelists, Vol. I, p. 1-2.

(٣) للمخاطرات في القصص معنى آخر اقرب الى الواقعية في قصص المغامرات التي ترسم صور المجتمعات مثل قصص « لوساج » Le Sage الفرنسي ، وكذا قصصالمخاطرات العلمية ، مثل قصص هـ. ج. ولز .

على أن الخيال الجامع كان يعيش في وفاق تام مع العقل ، اذ ان سهولة الاعتقاد ظلت توفق بين العقل وبين ظهور الارواح والجن وتأثير الملائكة او الشياطين في شئون الناس تأثيرا مباشرا ، فكانت اعجب حوادث الاوديسيا ــ مثلا ــ مطابقة في الخيال اليوناني للتجارب التي يمكن ان يقوم بها ملاح يخوض البحار ويتعرض لمفاجآتها وعواصفها وعرائسها . فكل شيء في تلك العصور محتمل ما دامت رؤيته لم تتيسر بعد (١) .

وهكذا كان شأن القصص في الآداب الاوروبية منذ عصر النهضة . فقد نشأت ونمت معتمدة على ما وصل اليها من التراث الشرقي والادب اليوناني والروماني ، وتأثرت كذلك بالروح المسيحية . وفي هذا العصر ، كذلك ، سبقت قصص المخاطرات غيرها من القصص . وكثيرا ما اعتمدت على الاساطير والجنيات وخوارق العادات على نحو ما عرف في الادب اليوناني والروماني كما مثلنا فيما سبق ، ومن أشهر القصص العالمية التي وجدت في ذلك العصر « فاوست » (٢) .

---

(١) انظر :
E. Muir : The Structure of The Novel, p. 17-19.
وكذا :
Thomas Narcejac : Esthétique du Roman Policier, p. 61-65.

(٢) الاصل في اسطورة « فاوست » ان عالما المانيا كان يحمل هذا الاسم ، ولد في اواخر القرن الخامس عشر ، وكان كيماويا وفيلسوفا ، وكانت حياته عجيبة ، اذ كان سكيرا كسولا ، ويزعم ان له صلة قرابة بالشيطان ، ومات في سن مبكرة عام ١٥٤٣ او عام ١٥٣٩ م ، وكان موته المبكر ــ مع حياته العجيبة ونهايته القاسية ــ من الاسباب التي ادت الى ميلاد اسطورته الشعبية . وهي تزعم ان « فاوست » كان ساحرا وذا قدرة على مخاطبة ارواح الموتى ، وقد وقع بدمه عقدا مع الشيطان ، يطمع فيه على ان يرجع اليه الشيطان شبابه . وتحكي بعض الاساطير ان « فاوست » مات طريدا من رحمة الله عقابا له كما في مسرحية « مارلو » ، على حين تحكي اساطير اخرى انما باع نفسه للشيطان ليرضي رغبته في معرفة الحقائق ، وانه عصى الشيطان فغفر له واهتدى الى الحقيقة (كما في مسرحية « جوته ») . وتوالت القصص في اسطورة « فاوست » منذ اواخر القرن السادس عشر حتى العصر الحاضر . ومن اشهر من كتبوا في هذه الاسطورة « مارلو » Marlowe في ماساة صدرت عام ١٦٠٤ وفيها يرتفع الى معان انسانية عميقة . وقد صار الموضوع عالميا بعد ان عالجه « جوته » في مسرحيتين (ترجم اولاهما الى العربية للدكتور محمد عوض محمد) ــ وصار الموضوع ذا معان رمزية ايحائية واهداف فلسفية ، ولم يعد الاصل الاسطوري سوى قالب لافكار المفكر الفيلسوف ، ومن مشاهير من عالجوا الموضوع بعد ذلك « بول فاليري » ثم =

وقد تأثرت القصص في أوربا ــ منذ عصر النهضة ــ بملاحم العصور الوسطى وما زخرت به من معاني البطولة، ولكنها نزعت نزعة انسانية أوضح من ذي قبل، فظهرت قصص الفروسية. وقد اتخذت قصة «اماديس دي جولا» الاسبانية نموذجا لهذا النوع من القصص، وبها تأثرت الآداب الاوربية جميعا في قصص فروستها. وكان طابع هذه القصة هو المثالية في الوصف على نحو ما اتسم بها فن الملاحم في العصور الوسطى من قبل. فالبطل في القصة مثل الفارس الكامل، ويعيش هذا الفارس في عالم بعيد عن الحقيقة، حيث تحميه قوى غيبية، وتساعده فيه الساحرة المجهولة «ارجاندا». والفارس يحارب عمالقة ومخلوقات وحشية، ولا يربط الحوادث في القصة سوى شخصية البطل التي لا تزال تنتقل من نصر الى نصر. والجانب العاطفي المثالي يتفق وروح الفروسة. فالوفاء لدى المحب غاية في ذاته، وفي سبيل الحب تهون كل الغايات ويتغلب على كل الصعوبات. وفي القصة ــ بعد ذلك ــ اثر افلاطون واضح في الجانب العاطفي. وقد اتسمت به كل قصص الفروسية التي قلدت قصة «اماديس (١) دي جولا» السابقة الذكر.

= «توماس مان» الكاتب المعاصر الالماني الذي هاجر الى امريكا. ولاسطورة «فاوست» أصل شرقي في أسطورة «تيوفيل» الذي وقع عقدا مع الشيطان ليعيده الى رتبة كنسية كان قد فصل منها، ولكنه يندم، ويصلي اربعين يوما وليلة، فتقبل توبته، ويعترف بذنبه امام الناس، ويموت على الاثر. وهذه الاسطورة رويت عن رجال كنيسة في آسيا الصغرى. ونظم فيها كثير من شعراء العصور الوسطى، ومن اشهرهم «روتبوف» Rutebeuf انظر:

J-P. Bayard : Histoire des Légendes, p. 37-45.

وكذا:

A. Pamphilet : Jeux et Sapience du Moyen Age, p. 137-165.

(١) قصة «امادس دي جولا» Amadis de Gaula تأليف الكاتب الاسباني «جارثيارودريجس» او «اردونيس» Garcia Rodriguez او Ordonez وملخصها ان «اماديس» ــ الابن غير الشرعي من «بريون» واليسين ــ قد ترك منذ ولادته في زورق بين احضان المحيط ومعه سيف وخاتم. وينتشله «شانداليه» على شواطىء ايرلندا، ويتعرف بالاميرة «أوريان» بنت «ليسفارت» ملك انجلترا. فيتولد بين الفتى والفتاة حب قوي، ويتبادل المحبان قبلات طاهرة، ويقسمان على الوفاء في منظر يدل وصفه على قدرة الكاتب على وصف الخلجات العاطفية الرقيقة. ولا يلبث أن يرحل «أمادبس» فارسا ليكسب =

وانما كانت مخاطرات الحب أكثر تأثرا بالملاحم في قصص الفروسة ، لان أخطار الحب في هذه القصص تشبه سيرة البطل في الملاحم ، ثم للتلازم الذي كان دائما بين طبيعة الفروسة وصدق العاطفة عند الفارس ، كما يدل عليه هذا النوع من القصص في مختلف الآداب . وقد شد من أزر نزعة الفروسية هذه ما عرفته أوربا من ثقافة العرب وآدابهم منذ العصور الوسطى ، فتأثرت في ادبها بما أدركته من مكانة المراة في الادب العربي (١). هذا الى ما كان لأفلاطون من أثر في الاشادة بصدق العاطفة في الحب على مر العصور . وتجلى في وصف العاطفة في قصص الفروسة أقوى جانب يربط ما بينها وبين الواقع ، على الرغم من طابعها الغيبي والملحمي وكان فيها ــ الى ذلك ــ لمحات اخرى تشف عن الواقع في وصف مجال الاحداث وطبقات الناس .

= المجد في مخاطراته ، يصحبه دائما خيال « أوريان » يهون عليه الصعاب . وفي طريقه ينتصر على العملاق « أبس » عدو الملك « بريون » ، فيستقبل استقبالا حماسيا في قصر هذا الملك ، ويتعرف الملك عليه ابنا له بوساطة الخاتم والسيف اللذين تركهما معه في الزورق عقب ولادته ، ثم يرحل بعيدا ، عن والديه في عالم سحري تنقذه منه «ارجاندا» وهي الروح المجهولة التي تتولى رعايته ، ولا يزال يتنقل من نصر الى نصر في مخاطراته في مختلف البلاد ، حتى يتسلم رسالة من حبيبته «اوريان» تتهمه فيها بأنه خانها في حبه ، وهام بغيرها ، وتمنعه من الحضور امامها ، وهنا يسلك مسلك الفرسان ، فيخضع يائسا لامر حبيبته ، ويعتزل الناس ليقيم على « الصخرة المسكينة » Pena Pobre ــ ويلقب نفسه بلقب « الجميل القاتم Beltenebroso» . وسبب حزنه أن حبيبته جحدت وفاءه ، وكان يرى في ذلك الوفاء مجدا له ، والمجد كذلك أن يموت في سبيل هذا الوفاء . وهذه سمة ظاهرة من سمات الفروسة ، وطابع انساني لها في كل عصورها . (انظر ص ١٩٠ ــ ١٩٤ من هذا الكتاب) . ولكن والد حبيبته « ليسفارت » وحبيبته « اوريان » يدعوان هذا الفارس « الجميل القاتم » لنجدتهما ، فينتصر كذلك في مغامرات جديدة في مختلف البلدان ، ويتوج هذا النصر بزواجه من حبيبته ، ثم بزواج فرسان آخرين في القصة بمن أحبوا ــ وينجب امادیس ابنا يسمى « اسبلنديان » ــ وفي النهاية تظهر الروح المستترة « ارجاندا » وتتنبأ بمجد الابن الذي سيكون فارسا كذلك .

(١) نكتفي هنا بالاشارة الى فضل العرب في تعريف اوربا بالثقافة والادب اليونانيين ، مما كان ذا اثر طيب في توجيه الباحثين في اوربا منذ أوائل النهضة الى الرجوع الى النصوص الادبية والفلسفية اليونانية ــ هذا عدا تاثير الادب العربي نفسه في الادب الغربي ، فيما يخص عاطفة الحب وتقديسها ، وقد شرحنا هذا في كتابنا : الادب المقارن ، الطبعة الثالثة ، ص ١٠٦ وما يليها .

ولهذا كانت حياة هؤلاء الرعاة رغيدة هانئة ، لا يعكرها الا ما يتصل بالعاطفة وقيام العقبات في سبيلها ، لان الرعاة كانوا في خيال الكاتب يمثلون شخصيات في قمة المجتمع ، لا في طبقته الدنيـا .

واول من الف في قصص الرعاة في عصر النهضة هو الشاعر والكاتب الايطالي : « سنزار » Sannazar في قصته . « اركاديا (١) » ، وقد انتقل هـذا الجنس من القصص الى الادب الاسباني (٢) والانجليزي (٣) ،

---

(١) كتبت حوالي عام ١٣٨٥ م ـ ونشرت في اوائل القرن الخامس عشر ، وفيها ان شخصا يسمى « الوفاء » (يقصد المؤلف به نفسه) يتسلى عما يعاني من آلام بسبب حبه قريبة له تسمى « كارموزينا بونيفاتشيو » فيلجا الى اقليم « اركاديا » ، وهو اقليم رعاة في بلاد اليونان كان عند شعرائهم موطن البراءة والطهر ، فيسعد بمشاركة هـؤلاء الرعاة حياتهم . ويستمع الى قصص حبهم ، ويفضي بحزنـه الى الطبيعة والنـاس ، ويصل بعد الى موطنه « نابلي » ليجد حبيبته قد ماتت . وفي القصة اوصاف ومناظر متتابعة ، وفيها معنى الهرب من الواقع الى عالم الاحلام والسعادة في عهد الاغريق . والقصة ذات اسلوب رفيع ، مزيج من الشعر والنثر .

(٢) مثلا في قصة « مونتمايور » Montmayor وعنوانها : « ديانا » . وهي اسم راعية تستجيب الى حب الراعي « سيرين » Syréne ، وتحقر « سيلفـان » Silvan الذي يهيم بها ، ولكن في اثناء غيبة طـويلة لسيرين تتزوج بالراعـي« ديلي » ، وحين يعود « سيرين » يتحد مع « سيلفان » ليتغنيا بجمال الحبيبة التي فقداهـا . وتحـاول الراعيـة « سليفاني » ان تخفف من آلامها ، وتقص عليهما مآسي الحب ، حيث لا يهيم المرء ابـدا بمن يبادله الحب ، ولا يستجيب لمن يحبه . وتحكي بؤسها هي في هيامها بمن يهيـم بأخـرى . وهذه الاخرى تهيم بثالث ... وبعد مخاطرات كثيرة ، يلجا المحبـون جميعا الى « فيليس » العاقلة ، يطلبون منها النصح . وفي مرج من المروج تحيط به اشجـار الصفصـاف ، يجلس المحبـون ، كل مع حبيبته ، ويتناقشون فـي امر الحب : اهـو مادي ام روحاني ؟ وتجحـد « فيليس » كل نوع من الحب سوى الحب الافلاطوني اذ هو حب محرم ، وغير مهين ، وغايتـه حب المحبوب لذاته ، دون نظر الى جزاء او منفعة ، وهو تامل عاطفي ، وهو تطلع الى الجمـال الذي لا يدرك ... ثم تسقي الحكيمة « فيليس » الحاضرين شرابا تغير به طبائعهم ، بحيـث يستجيب كل محبوب الى عاطفة من يحبها ، ويسلو « سيرين » عن حبه « ديانا » التي تعاني كثيراً بسبب غيرة زوجها . وقد نشرت هذه القصة حوالي عام ١٥٥٩ م .

(٣) مثلا في قصة « اركاديا » ، الفهـا « فيليب سيدني » Ph. Sidney (١٥٥٤ ـ ١٥٨٦) وهي تسير على قصة الكاتب (سنزار) التي تحمل نفس العنوان ، ولكن الكاتب متاثر فيها ايضا بقصة (مونتمايور) السابقة الذكر .

ثم الى الادب الفرنسي على يد « أنوريه دورفيه » Honoré d'Urfé في قصته المسماة : « أستريه » (١) . وهي خليط من قصص الرعاة وقصص الفروسة . وفيها يصف المؤلف اقليم « فوريز » Forez ، من اجمل أقاليم فرنسا ، ويصف تقاليد الحب الارستقراطي ، حب المتانقين المرفهي الحس ، منذ عصر هنري الرابع حتى لويس الرابع عشر . وكانت هذه القصة نموذجا للقصص العاطفية في آداب أوروبا في نوع الحب الذي صوره . وقد ترك هذا الادراك للحب اثره في بعض المسرحيات ، مثل مسرحيات « كورني » (٢) الكلاسيكي ، حيث تجلت صور الحب والبطولة في صراع ملحمي يحرص فيه البطل على وفائه وشرفه في وقت معا .

وقد قام كتاب القصة الفرنسيون – في مهاجمتهم لقصص الرعاة –

---

(١) Astré نشرت في عشرة اجزاء من عام ١٦٠٧ الى ١٦٢٧ – وفيها يحب «سيلادون» « استريه » وحين تشك في حبه تأمر باقصائه عنها ، فيحاول الانتحار غرقا ، ولكن تنقذه جنيات الماء . ويأبى ان يحب واحدة منهن تهيم به ، ويسرع بلقاء « أستريه » مستخفيا في زي فتاة . ويبلو بلاء حسنا في الحرب ، فيجمع بين الوفاء والبطولة ، شأن المحبين لذلك العهد . وتوقن حبيبته بوفائه عن طريق السحر ، فترضى عنه ، وتبادله حبا بحب .

(٢) كما في مسرحيته : (السيد) ، مثلا ، وهي التي مثلت لاول مرة في باريس عام ١٦٣٦ . وفيها يحب « رودريج » « شيمين » . ويبدو ان والد الفتاة لا يعارض في زواجها من « رودريج » ، ولكن والد الفتى يرشح لمنصب في القصر ينافسه عليه والد الفتاة الذي كان اصغر منه سنا ، فيهينه ويلطمه . ولا يستطيع والد « رودريج » الشيخ أن يرد الاهانة فيعهد بذلك الى ابنه. وبعد حوار أليم وحيرة بين الواجب والعاطفة، يذهب الفتى « رودريج » لينتقم لشرفه من والد حبيبته « شيمين » ، وينتصر عليه ويصرعه . ثم يذهب من فوره الى الفتاة بسيفه ملطخا بدم ابيها ويطلب منها ان تنتقم بنفسها منه بقتله بنفس السيف ، ولكنها لا تزال تحبه ، فتفضل ان تطالب بثارها من حبيبها ، حتى اذا نفذ فيه الملك الثار انتحرت بعده ، ويطلب الوالد ان يقتل بدلا من ابنه ، ولكن « رودريج » يثبت بطولته في حرب ضد عرب الاسبان في هجوم لهم على « اشبيليه » . وتحضر «شيمين» وهي تتعجل الثار، فيخبرها الملك ان « رودريج » مات في الحرب ، فتبوح بحبها له . فيعلمها الملك انه عاد من الحرب ظافرا ، وبعد بلاء آخر ، يعدهما الملك بعقد الزواج بينهما بعد فترة تخف فيها حدة عواطفهما – والمسرحية يظهر فيها طابع الفروسة والطابع الملحمي ظهورا جليا – انظر فيما عدا نص المسرحية :

H. Bonnet : Roman et Poésie, Essai sur l'Esthétique des Genres, p, 104-107.

لدور الذي قام به « سرفانتس » في انتقاصه من قصص الفروسة، متقدمو، بالقصة نحو الواقع ، ونحو المعاني الانسانية الخالصة . واول من قام بهذه المحاولة لتقريب القصة من الواقع هو « جوتييه » في قصته : «موت الحب»، (ظهرت عام ١٦١٦) ــ وفيها يصور حبا ماديا بين راع نفعي غليظ الطبع وبين راعية في صفاتها الحقيقية بين الرعاة العاديين . وهو حب لا مثالية فيه .

وفي القرن السادس عشر والسابع عشر . ظهر في الادب الاسباني جنس جديد من القصص ، كان بمثابة مقاومة لقصص الفروسة والرعاة في طابعهما السابق ، وهذا الجنس الجديد من القصص هو ما نستطيع ان نسميه : قصص الشطار ، وهي قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع picaresca ــ وفيها مخاطرات يقصها المؤلف على لسانه كأنها حدثت له . وهي ذات صبغة هجائية للمجتمع ومن فيه . ويسافر فيها البطل (المؤلف) على غير منهج في سفره . فحياته فقيرة بائسة يحياها على هامش المجتمع ، ويظل يتنقل بين طبقاته ليكسب قوته ، وهو يحكم على المجتمع من خلال نفسه حكما تظهر فيه الاثرة ، والانطواء على النفس ، وقصر النظر في اعتبار الاشياء من الناحية الغريزية النفعية . فلا مثالية ولا امل . فكل من يعارضه فهو خبيث ، ومن يمنحه الاحسان خير ، واول قصة من هذا الجنس القصصي في الادب الاسباني هي قصة « حياة لاساريودى تورمس (١) » عام ١٥٥٤ ، وكان لها تأثير في اتجاه القصة في الآداب الاوروبية كلها .

---

(١) La Vida de Lazarillo de Tormes ومؤلفها مجهول ، ويصف فيها « لاساريو » طفولته وانه كان ابن طحان ، وسجن والده لانتقاصه دقيق عملائه ، ومات في السجن ، وقبل موته كانت امه خليلة عربي اسباني يشتغل سائسا عند غني من الاغنياء ، وما لبث ان اتهمه سيده بالسرقة ، وحوكم بسببها هو وخليلته ، فاضطر « لاساريو » ان يكسب عيشه بنفسه . فكان اولا في صحبة شحاذ اعمى ، صحبه بعض الوقت ثم تركه تحت وابل من المطر بعد ان جعله يصطدم بجدار ، ثم صار يخدم قسيسا فقيرا ، ثم نبيلا من صغار النبلاء ... ويهجو ــ دون رحمة ــ طبقة كل من يخدمه ، ويحب الصراحة والوضوح ، ويندد بالرياء والاثرة فيمن يعاشرهم . وبعد مخاطرات كثيرة يفضل ان يستقل بحرفته ، فيشتغل سقاء ، ثم دلالا ويتخذ امراة لا يبالي ما اذا كانت خالصة له ام خليلة قسيس يباركهما ... ــ وهذا النوع من القصص قد تاثر بالمقامات العربية على نحو ما سيأتي في شرحها بعد قليل في هذا الفصل .

وقد تأثر « شارل سورل Charles Sorel الفرنسي بهذا الاتجاه نظر وعملا في قصته : « فرانسيون » Francion ـ التي نشرها في باريس عام ١٦٢٢ م ، محاكيا فيها القصص الاسباني السابق . وقصته هجاء للعادات والتقاليد والطبقات الاجتماعية في عهد لويس الثالث عشر . وينص هـذا القاص على أن القصة الفكاهية أو الهجائية أولى أن تعد أفكارا تاريخية ؛ وعليها بذلك أن تقرب من الحقيقة بوقوفها عند احداث الحياة المألوفـة . وبـدت الحياة من ثنايـا هذه الحقيقة في أنظاره ـ كما كانت في ملاهـي موليير ـ أقرب الى الشطط والجنون منها الى الحكمـة والاتزان ، ولهـذا كانت قصص الشطار ـ وهي قصص الهجاء ووصف العادات الاجتماعية ـ اداة لتقريب القصة من واقع المجتمع (١) .

وكان للتاثير الاسباني ـ السابق الذكر ـ فضل في خلـو القصص السابقة من العناصر العجيبة الخارقة للمألوف ، وفي اتخاذ حوادث الحيـاة العادية اساسا للموضوعات القصصية ، فأخذت القصة تتخلص من تأثـير الملاحم ، وتلقي أضواء على حيـاة الطبقات الدنيـا من النـاس ، وان ظلت الناحية الفنية متخلفة في هذه القصص . فكان سرد الاحداث يكاد يستأثـر بعناية المؤلف كلها . والتحليل النفسي يكاد يكون مهملا في هـذا النوع مـن القصص بعامة . ويكثر فيها الاستطراد ، وترتيب الاحداث ترتيبا زمنيا لا رابطة فنية فيه . وكثيرا ما يتدخل المؤلف نفسه مباشرة في قصصه ليشرح غاياتها التربوية والخلقية ، أو ليثير عطفا على حياة بطلها المسكين ليجعل سمـوم مخاطراته ترياقا لدى القارىء . وكان على القصة ان تتقدم وتتلافى هـذه العيوب بتقدم الانسان في الحضارة .

وازدهرت الكلاسيكية في القرن السابع عشر ، واثرت قواعد «العقلية» في المسرح ، فعني فيه بالتحليل النفسي ، وخاصة التحليل العاطفي ، فـي مسرحيات « راسين مثلا . وكان لا بد ان تتأثر القصة بهذا الاتجاه . فدعا

---

(١) انظر النصوص الادبية لهذه القصص ثم :
F. C. Green, op. cit., p. 23-28.
وكـذا :
Diccionaria de literatura Espanola, articulo: picaresca.

كثير من النقاد ـ في القرن السابع (١) عشر ـ الى أن تكون حوادث القصة ممكنة محتملة في سياقها (٢) لتتجرد من آثار ما فوق الطبيعة ، ودعوا كذلك الى التقليل من طابع القصة الشعري ، وذلك بالاعتماد على ملاحظة الواقع في ايراد الاحداث الجزئية التي يبني منها الخيال وحدة القصة . ونتيجة لنهوض المسرح الكلاسيكي تطلعت القصة الى التحليل النفسي .

وقد حققت السيدة (لافايت) Mme de Lafayette دعوة أولئك النقاد في قصتها : « أميرة كليف (٣) » ، التي نشرتها عام ١٦٧٨ م . وهي قصة شبوب العاطفة ، والوفاء والتضحية ، والغيرة القاتلة ، لاميرة وزوجها يمثلان رجال القصور في ذلك العهد ، في لغتهما ، ورقة شعورهما ، وجلدهما في الصراع بين العاطفة الطاغية المسيطرة بالجموح ، والواجب الذي يقضي به الشرف والتقاليد السائدة . وقد حللت السيدة « لافايت » نفسية البطلة

---

(١) اشهرهم « سيجريه » Segrais (١٦٢٤ ـ ١٧٠١) وان كان لم يستطع تطبيق نظرياته في قصصه ـ انظر : F. C. Green, op. cit., p. 43-44

(٢) وهم متأثرون في ذلك نظريا بأرسطو في آرائه المسرحية ، وان كان ارسطو قد تسامح في ايراد الاساطير التي يعتقدها الشعب ، ضرورة مجاراة العصر ، وفضل مع ذلك عدم الاعتماد عليها . (انظر ص ٥٣ ـ ٥٦ من هذا الكتاب) .

(٣) La princesse de Cléve وبطلتها « فتاة شارتر » Mlle de Chartres ـ نشأتها أمها تنشئة محافظة قاسية ، ثم تزوجت ـ عن غير حب ـ امير « كليف » الذي هام بها منذ عرفها . وبعد قليل من زواجهما تلتقي في مرقص عند الملكة بالفتى النبيل الجميل « السيد دي نمور » فيحبها ، وتشعر في قلبها له بهيام لم تعهده . وكلما صادفته فالتقت به يزيد هيامها . وبعد قليل تموت أمها ، وعلى فراش موتها تفضي الى ابنتها بأنها على حافة الهاوية ، وعليها ان تبذل جهدا كبيرا لتنقذ نفسها وشرفها فتعتزم الاميرة فجأة ان تضع نفسها في كنف زوجها لتهدأ ثورة عاطفتها ، فتعترف له بحبها على الرغم منها ، وبأنها طاهرة . وترجو زوجها ان يرحمها ويقودها بعيدا عن القصر حتى لا تلتقي بأحد ، وتتوسل اليه ان يحبها بعد ذلك ان استطاع ، فيستجيب الامير لطلبها ، ويتركها تذهب في قصر له بعيد عن باريس ، ولكنها لا تلبث ان تندم على اعترافها ، اذ يقع زوجها فريسة غيرة قاتلة ، ويظن بزوجته ظنونا آثمة مع حبيبها . وعندما يدعوها ليؤنبها على خيانتها ، تجتهد في ان تزيل ريبته ، ويقتنع الامير ببراءة زوجته بعد فوات الاوان ، اذ يموت فريسة دائه بسبب الغيرة . ويظن السيد « دي نيمور » انه سيظفر بحبيبته بعد أن مات زوجها ، ولكنها تأبى سعادة يكون ثمنها هلاك الزوج . وتظل في عزلتها ، فتصاب بداء يعجل بموتها .

لزوجها ، وصورة الصراع بين العاطفة والواجب، وانتصار الواجب انتصارا يذكر بمسرحيات «كورني » . وتقدمت السيدة « لافايت » ـ في هذه القصة ـ تقدما لم يستطع ان يجاريها فيه كثير من معاصريها . اذ خلت خلوا تاما من العناصر الغيبية وعجائب الاحداث ، بل خلت من الاعتمادعلى العقيدة المسيحية ، فلم يرد لها ذكر فيها ، حتى ان السيدة « لافايت » جعلت الزوجة في قصتها تعترف بخطئها ـ في حبها غير زوجها ـ امام زوجها نفسه ـ لا امام قسيس ـ مما كان ثورة في التقاليد الدينية السائدة في ذلك (١) العصر . ولكن القصة بعد ذلك تصف حياة بيئة أرستقراطية ؛ بعيدة كل البعد عن تمثيل الاتجاهات العاطفية والانسانية في الشعب عامة .

على أن قصة « اميرة كليف » من قصص التحليل النفسي ، وهي تعد لذلك فتحا خطيرا في عالم القصص . فهي لا تثير اهتمام القارىء بأحداثها كما كانت الحال فيما سبقها من قصص ، ولكن عن طريق سبر أغوار النفس الانسانية في القاء الاضواء على جوانبها العاطفية على حسب الاحداث .

وعلى الرغم من دعوات بعض النقاد في القرن السابع عشر ، وعلى الرغم من ميلاد القصة النفسية السابقة ، ظلت القصة ـ بصفة عامة ـ متخلفة عن الاجناس الادبية الاخرى : لانها لم تكن لدى أكثر الكتاب على وعي بموضوعها الفني وغايتها الاجتماعية . فكانت القصة رياضة ذهنية هينة الشأن . تقصر في قيمتها الفنية عن قيمة المسرحية بأنواعها ، وعن الخطابة والشعر . وكان الكتاب والقراء معا لا يرون فيها سوى مسلاة يولع بها النساء . ولذا لم يكن يعنى بها كبار الكتاب . ولم تكن من الاجناس الادبية الرسمية لدى ذوي الشأن . ولهذا السبب تأخرت في النهوض ، ولكنها اكتسبت بذلك حرية وسلطانا انفردت بهما عن الاجناس الادبية الاخرى . فكان يباح فيها ما لا يباح في غيرها من الهجاء والقول ضد النظم والتقاليد ، وحتى ضد رجال الديانة المسيحية نفسها ، فحملت معالم التجديد والثورة في القرن الثامن عشر قبل الاجناس الادبية الاخرى .

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٨ ـ ٥٢ .
وكذا :
Pierre Mille: Le Roman Français, p. 17-21.

فوجدت في القرن الثامن عشر قصص مخاطرات حديثة، تهجو الطبقات الاجتماعية المختلفة ، الى جانب عرض صورة للمجتمع ونظمه ، تعنى فيهما بالتعمق أكثر من ذي قبل في الحالات النفسية ، لتكتمل للقصة صورتها الفنية وغاياتها الانسانية . ويعد « لوساج » Le Sage رائد هذا النوع من القصص ، وخاصة في قصته : « جيل بلا » (١) التي ظهرت طبعتها الكاملة عام ١٧٤٧ م . وان ظلت هذه القصة غير كاملة في وحدتها الفنية ، ثم انها دون غيرها من قصص التحليل النفسية الحديثة ، لاعتمادها على كثرة التحولات الصادرة من مخاطرات متنوعة كثيرة ، ولكنها مخاطرات انسانية محضة لا تتخللها عجائب غير طبيعية . وفي هذه القصة يتجلى الاهتمام بحوادث المجتمع ، والحرص على الكشف عن نوع العلاقات التي تسود الطبقات ، وعن العيوب بين افرادها ، وقد تمثل فيها بذلك الطابع قصص العادات والتقاليد في معناها الحديث .

على أن هذه الاتجاهات الاجتماعية قد نمت واكتملت قليلا ، فأصبحت القصة طاقة فكرية وقوة اجتماعية عظيمة . فبعد أن كان وصف العادات والتقاليد مجال سخرية المؤلف من الطبقات الاجتماعية ــ كما في هجاء

---

(١) Gil Blas وتدور حوادثها المتخيلة في اسبانيا ، ولكن من خلال هذه الاحداث يصف المؤلف دقائق الحياة الفرنسية . وفي القصة يرحل « جيل بلا » من مسقط راسه ، ليدرس في جامعة « سلامنك » ، ولكن تحدث له في الطريق أخطار تحول مجرى حياته ، فيسرقه اللصوص في الطريق ، ثم يقع في قبضة قطاع الطرق ، ويضطر للبقاء معهم زمنا ، وينجح في التحرر منهم وفي تخليص سيدة كانت كذلك في أسرهم . ثم يتهم ظلما فيسجن بعض الوقت . ثم ينتقل في بلاد اسبانيا في بيئات مختلفة ، فيخدم كاهنا ، ثم طبيبا ، ثم يختلط بالممثلين والممثلات ، وتتغير حياته حين يصبح ذا حظوة لدى الدوق « دي لرم » . ثم يصير بعد ذلك من رجال القصر ، ويتزوج بعد وفاة امراته من « دوروتيه » الجميلة ، وينجب منهااولادا .

وفي كل بيئة خالطها يصف المؤلف حقائقها الاجتماعية ، وصداها في نفس « جيل بلا » وقد تحدث عن نظم الحكم في فرنسا وعن فساده في عهد الوصاية . وعن معاصريه الذين كان يغلب ذكاؤهم على فضائلهم . فالقصة صورة تاريخية لآفات المجتمع في عصرها ، ولا شك انها متأثرة بقصص الشطار التي تصف الطبقات الدنيا في الشعب كما تحدثنا عنها (ص ٥٠٨ ــ ٥٠٩ من هذا الكتاب) ولكنها تفضلها في التقدم في التحليل النفسي ، وفي غاياتها الاجتماعية والسياسية .

بوساج » للاطباء والممثلين والحكام ـ أصبح هذا الوصف وسيلة لاكتناه الحقائق والكشف عن النواحي النفسية في الفرد والنواحي الاجتماعية في فئات خاصة ، بغية انصافهم في المجتمع . وصارت القصص بذلك ذات صبغة ديمقراطية في تناول مشكلات الطبقات الشعبية (١) .

وحتى القرن الثامن عشر كان الكتاب يعنون بالنوع الانساني ، أي بالطبقات الاجتماعية وحاجاتها . ثم ظهرت اتجاهات حديثة أخرى في أواخر القرن الثامن عشر ، فعني الكتاب بالفرد ونزعاته ومثله ، وجعلوا منه وحدة الاصلاح في مجتمعهم ، ونادوا بانصافه من طغيان المجتمع وقيوده الظالمة . وكانت هذه قضية خطيرة من قضايا الرومانتيكيين ومن اتى بعدهم . وفيها قامت القصة بأخطر دور للادب في الحضارة الحديثة . وكان للفلسفة العاطفية في ذلك أثر كبير (٢) .

ونتيجة للاتجاهات السابقة ظهرت القصص ذات القضايا الاجتماعية لذلك العهد ، وكانت تتمثل في اتجاهين يتلاقيان آخر الامر ، هما : الفرد وحقوقه المهضومة التي تتطلب تغير النظم القائمة من ناحية ، ثم ما تستلزمه سعادة الفرد بعد ذلك من تعاون اجتماعي من نوع جديد من ناحية أخرى ، وصارت هذه القضايا أعمق أثرا في علاج المجتمع ومسائله منذ عصر الرومانتيكيين ، اذ صارت الطبقة الوسطى ذات أثر فعال في المجتمع ، فصعدت فيه تنتقص حقوق الطبقات الارستقراطية التي لم يكن لها من مبرر . وصارت القصة من وسائل التعليم والتسلية معا ، تحرك المشاعر وتوحي بالاصلاح ، ويكتشف بها القارىء نواحي في نفسية المجتمع قد تغمض على المشرع والاقتصادي .

وهذه القصص ذات القضايا تمتاز ـ في الناحية الاجتماعية ـ عن قصص العادات والتقاليد السابقة الذكر ، اذ انها كانت تقصد الى تنظيم الفرد في علاقته بالمجتمع ونظمه ، وتقصد الى التأثير المباشر في استبدال نظم

---

(١) انظر :

André le Breton : Le Roman Français au XVIIIe siècle, chap. VI, VIII, XI.

وكذا :

F. C. Green : French Novelists, Vol. I, p. 219-234.

(٢) انظر كتابنا الرومانتيكية : الباب الثالث .

بغيرها . لاقرار العدالة الاجتماعية اقرارا مبنيا على الاعتقاد العميق في حق الفرد . ولهذا كثرت الآراء الحرة التي قضت قليلا على امتياز الطبقات . وتشابهت هذه القضايا في الآداب المختلفة في العهد الرومانتيكي : من اثارة الرحمة بالبؤساء ، والاعتداد بالفرد وحقوقه أمام نظم المجتمع ، وانصاف الطبقات المهضومة ، وخاصة الطبقات الوسطى وطبقة العمال ، والحد من حقوق الطبقات الارستقراطية . مثلا يقول الكاتب الانجليزي « هولكروفت » على لسان بطلة قصته : « أنا سانت ايفس » في رسالة ترد بها على من تقدم لخطبتها : « اننا نختلف في مبادىء أساسية كثيرة . ويعد الشروع في الزواج اثما حتى نتفق عليها ... فلا شك أنك تعتقد أن على الزوجة أن تطيع ، وان الزوج هو المسيطر ، وأنكر أنا الامرين كليهما . فعلى كل من الزوج والزوجة أن يكونا تحت سيطرة العقل ، وكل سيطرة سوى ذلك طغيان ... وتحسب مزاعم نبلاء المولد في التعالي على غيرهم مشروعة ، واعدها اغتصابا . وادين المجتمع ، وادينك أنت نفسك ، لانك أول المؤيدين لمزاعمه . وتدافع عن أن كل ما تملك هو لك ، وأؤكد انه ملك لمن هو اشد حاجة اليه . وليست هذه هي كل مسائل الخلاف بيننا ، ولكنها المسائل الجوهرية ، ولعل فيها ما فوق الكفاية لفض ما نحن بصدد البحث عنه من زواج (١) » .

ويصف « ادوار جورج بولويرلايتون E. G. Bulwer-Lytton » الانجليزي في قصته التي نشرها عام ١٨٣٠ م ، وعنوانها « بول كليفورد (٢) » ـ جناية

---

(١) انظر :

Holcroft : Anna Saint-Ives, Letter 79, cité par L. Cazamian: Le Roman Social, 1, p. 66-97.

وقارن هذه الخواطر بنظيرتها في قصة من قصص « جورج صاند » في كتابنا : الرومانتيكية ، ص ٩٣ ـ ٩٤ .

(٢) Paul Clifford والقصة تحمل اسم بطلها ، يولد لابوين مجهولين ، وينشأ بين العامة المريبين في خلقهم ، ويتهم في سرقة ظلما ، ولا يستطيع البرهنة على براءته ، فيحكم عليه بالسجن ثلاثة اشهر . وفي سجن « برايدول Bridewell » يخالط المجرمين ، فلا يستطيع في سذاجته مقاومة اغرائهم . فيعلمونه مهنة السرقة ، وحين يخرج من السجن يرأس عصابة من اللصوص . ولجماله وذكائه يخالط ـ متخفيا ـ البيئات الراقية ويستطيع ان =

المجتمع على ابنائه ، فيصور المجرمين مضطرين الى الانزلاق الى جريمتهم مع طهر طويتهم . فكان « بول كليفورد » ضحية اختلاطه بالمجرمين في السجن ، ويقول امام قضاته : « ليس لديكم سوى نوعين من القوانين : فالاولى تصنع المجرمين ، والثانية تعاقبهم ، ولقد عانيت من الاولى ، وهأنذا أموت بالثانية » . ويقول كذلك : « تزعم حكومة دولة من الدول أنها تسد حاجات من يطيعون نظمها المشروعة . أصغوا الي !! هذا رجل جائع — الا تغذونه ؟. وهو عريان — الا تكسونه ؟ فأنتم تنقضون عهدكم ، وتدفعونه نحو قانون الطبيعة الاول ، وتشنقونه ، لا لانه آثم ، بل لانكم تركتموه عريان يحتضر من الجوع (١) » .

وكانت القصص الرومانتيكية التي تدافع عن القضايا الاجتماعية تحمل الطابع العاطفي المشبوب الثائر ، وتثير الافكار اثارة مباشرة خطابية غالبا . والشخصيات الرئيسية فيها ضحايا نظم المجتمع . وهم رموز الطبقات اجتماعية ، يدافعون عن آرائهم أو يمثلونها في بطولة يحيد بها مؤلفها عن مجرى الحقائق المألوفة في عامة الناس . وغالبا ما كان الشر — وهو هدف الهجمات في هذه القصص — ممثلا في صورة الظلم الجماعي الذي يعاني منه البائسون والفقراء (٢) .

= يستأثر بحب « لوسي براندون » Lucy Brandon . ثم يقبض عليه ويحاكم لانه يسرق بقوة السلاح مع العصابة ، وكان القانون الانجليزي يعاقب على هذه الجناية بالموت ، وكان عم الفتاة التي يحبها قاضيا ، يسمى « براندون » Brandon ، وحين يهم بالحكم عليه بالاعدام يكتشف انه ابنه الذي سرق في مهده . وعلى الرغم من ذلك يحكم على ابنه بالاعدام، ولكن عقب ذلك يعثر على القاضي ميتا في عربته ، ومعه البطاقة التي تكشف عن أبوته للجاني: « بول كليفورد » ، ويستبدل بحكم الاعدام النفي الدائم ، فيرحل « بول » الى امريكا ، وتتبعه حبيبته . وفي امريكا تتغير طبيعته بالحب ، فيحيا حياة صالحة ، ففي القصة قضية من قضايا الرومانتيكية في المجرم السليم الطوية ، الذي تجني عليه مظالم المجتمع ، ويطهره الحب . قارنها بقصة « البائسين » لفيكتور هوجو ، وبقصة « ليليا » جورج صاند ، انظر كتابي : الرومانتيكية ، ص ١٠٢ — ١٠٤ والمراجع المبينة به .

E. G. Bulwer Lytton : Paul Clifford, chap. XXXV. p. 355.

(٢) انظر :

L. Cazamian : Le Roman Social, I, p. 68-69 et passim.

وقام المذهب الواقعي ثم الطبيعي على انقاض المذهب الرومانتيكي ، فقربت القصص من الواقع قربا لا مزيد وراءه . واصبح الكاتب يتبع في قصته الواقع على حسب منهج في البحث منظم استقصائي ، يجمع فيه معارفه باطلاعه على وقائع الحياة اليومية الفردية والاجتماعية. ويرتب هذه الوقائع لتكون مجالا يحرك فيه شخصياته ، يؤثرون في الاحداث ويتأثرون بها ، حتى ينتهوا الى نتيجة مأخوذة عن احداث الواقع نفسها ، على أن يختفي المؤلف وراء العالم الواقعي الذي يصوره تصويرا موضوعيا ، ويكتفي بتحليل شخصياته وشرح دوافع سلوكهم شرحا مقنعا على حسب العوامل النفسية في موقف معين ، اي لاشخاص واقعيين من الطبقة الوسطى او طبقة العمال ، للوقوف على خبايا النفس في ضوء الاحداث الاجتماعية . « وتنحصر العملية الفنية في اخذ الوقائع من الطبيعة ، ودراسة وظيفة هذه الوقائع ، والتأثير فيها بتغير الحالات والبيئات ، دون الابتعاد عن قوانين الطبيعة . وبذلك تتحقق معرفة الانسان معرفة علمية في عمله الفردي والاجتماعي » (١) . وذلك دون أن يظهر المؤلف في قصته ، فلا يضحك ولا يبكي مع شخصياته ، ولا يحكم مباشرة على أعمالهم ، ولا يستخلص بنفسه نتائج اجتماعية ، او مغزى خلقيا لقصته ، وعلى القارىء وحده أن يفهم ويستنتج ما يشاء (٢) .

ولم تقتصر القصة الواقعية والطبيعية على الوقوف عند حدود الوقائع الطبيعية وتحاشي الاحداث العجيبة وغير المألوفة . بل أضافت الى اهتمامها بالطبقات الدنيا والمتوسطة خاصة اخرى ، هي كشف جوانب السوء والشر في النفس الانسانية . فصورت المجتمعات والنفوس المترفة فريسة للفساد والغرائز الحيوانية التي تنمو في المجتمعات المهددة بتغير في نظمها ، انتظارا لما يعوزها من اصلاح تستقر به اوضاعها . ويعد « بلزاك » Balzac (١٧٩٩ ــ ١٨٥٠ م) رائد الكتاب في تصوير الواقع على نحو ما ذكرنا ، فقد

(١) العبارة لاميل زولا ، انظر :
E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 16-17.

(٢) المرجع السابق ، ص ٣٧ ــ ٣٨ ــ وكذا :
E. Zola : Les Romanciers Naturalistes, p. 128-129.

صور في مجموعته ـ التي أطلق عليها : « المهزلة الانسانية (١) » ـ تاريخ المجتمع الفرنسي كله ، ويقول « انجلز » : « تعلمت منه ، حتى فيما يخص دقائق المسائل الاقتصادية .. أكثر مما تعلمت من جميع كتب المؤرخين والاقتصاديين والاخصائيين المهنيين جميعا في عصره (٢) » .

وعلى أثر ذلك دخلت طبقة العمال في الحياة الادبية، فشغلت مشكلاتهم الآداب العالمية في القرن التاسع عشر ، وخاصة في النصف الثاني منه (٣) .

---

(١) La Comédie Humaine ـ وهي تتالف من خمسة وتسعين جزءا ، ويصف فيها المجتمع الفرنسي لعهده ، وخاصة من عام ١٨٢٩ الى ١٨٤٨ ـ وقد اكتشف ـ فيما بعد ـ أن بين شخصياتها صلة ، وانها تؤلف في مجموعها « مجتمعا خياليا كأنه عالم كامل » . ويصرح « بلزاك » في مقدمة طبعة لها ظهرت عام ١٨٤٢ ، بانه اضاف لعمل المؤرخين فصلا منسيا هو تاريخ العادات والتقاليد . وانه يصور الواقع الحي كما هو ، ليكشف عن المبادىء الطبيعية التي تؤثر في المجتمعات الانسانية ويصف نفسه ـ لذلك ـ بانه من جماعة « المنهب الطبيعي » في الادب . وفي المقدمة نفسها يبرر مسلكه في انه وصف الشر في قصصه ، لانه لحظ الحقيقة في المجتمع كما هي ، على أن وراء ذلك مبادىء خلقية غايتها ايقاظ روح الفرد ، والتعالي بخلق المجتمع بتطور الافراد وتقدمهم . راجع ايضا :

E. Zola : Les Romanciers Naturalistes, p. 69-70.

ثم ان « بلزاك » لا يصف سوى شخصيات متمردة ، او وصولية ، في حركة دائبة نحو الخروج من طبقتهم الى ما فوقها او التردي في الجريمة والشر .

(٢) انظر :

K. Marx et F. Engels : Sur la Litt. et l'Art, p. 318.

(٣) وكان « اميل زولا » من اشهر من درس حال العمال على حسب مذهبه الطبيعي . وهو يزيد على المذهب الواقعي في انه يتطلب ـ بعد جمع الحقائق ـ توجيهها لحياة الشخصيات القصصية ، بحيث تنتهي نهاية تؤيدها الحقائق العلمية والاجتماعية . و « اميل زولا » يعد جميع الواقعيين من الطبيعيين . وقد الف عشرين قصة في تاريخ أسرة أسماها «روجون ماكار» Rougon Macquart ليدرس التأثير الحيوي العلمي في نفسية أشخاص الاسرة ومن تناسل منهم ، وتأثير البيئات والعوامل الاجتماعية فيهم . ونوجز كل الايجاز في فكرة القصة الثالثة عشرة عن هذه القصص وعنوانها : « جرمينال » . ومضمونها ان فتى عاملا يسمى « اتين لانتييه » Etienne Lantier فصل من عمال مصانع « ليل » Lille بسبب آرائه الاشتراكية ، فالتحق عاملا في مناجم بشمال فرنسا ، بين عمال يقاسون أنواع العذاب والظلم . فاخذ يدعو عشرة آلاف عامل من حوله الى ثورة اشتراكية . ويستجيب لندائه عمال شرفاء يؤمنون بحقوقهم ، بين كثرة افسدتها اهواء المجتمع وظلمه . ومن هؤلاء « شافال » الذي ينافسه في حب « كاترين » ويسبقه الى اغرائها . ومن هؤلاء العمال كذلك « سوفارين » =

ويجمل ان نوضح ما قد يوقع في اللبس في معنى « الواقعية » و « الطبيعية » في القصة : وذلك أن عرض الشر ـ في هذا النوع من القصص ـ لا يقصد منه سوى جلاء النفس الانسانية على ما هي عليه ، وتصوير النواحي القائمة في الافراد والجماعات ، لان الوقوف على حقائق الموقف هو أول الخطوات في سبيل علاجه ، مهما بلغت خطورته . فليس قصدهم في تصوير الشر الاغراء به ، أو البعث على اليأس من علاجه . ثم ان الكتاب المنتمين الى هذين المذهبين لا يعرضون التجارب الهينة الرخيصة الخاصة بالناحية الحيوانية وما يتصل بها من دواعي الانزلاق والاسفاف ، بحجة أنه تصوير لضرب من الواقع ، ولكنهم يسوقون تجارب انسانية عميقة ، هم فيها أصحاب فلسفة وآراء اجتماعية خيرة تمس النفوس الانسانية في اخفى جوانبها . كما تمس المجتمعات التي تعيش فيها هذه النفوس والطبقات المهضومة في تلك المجتمعات التيتعيش فيها هذه النفوس، والطبقات المهضومة في تلك المجتمعات . وهم بذلك يشاركون العلماء والفلاسفة في بناء مجتمع خير مما هم فيه اذا كانوا قد يئسوا منه ، او اصلاح ما فسد في مجتمعهم اذا لم يبلغ يأسهم منه غايته . وأساس ادبهم أن الوقوف على حقائق الظواهر الانسانية والنفسية هو اساس التحكم فيها .

= الذي دخل بين العمال لحبه للشغب وكان يرمي الى ثورة دامية ، وهو من أصل روسي ، وكانت ذكرى امراته المقتولة في بلده تنتزع منه كل شعور بالرحمة . وحدث أن انخفضت أجور العمال بسبب سياسة خاطئة للحكومة . فقام العمال باضراب عام استمر طول الشتاء كان يديره « اتين لانتييه » . ولكن ادارة المنجم لم تحرك ساكنا لعلمها أن الاضراب سينتهي ، لان الجوع سيلجىء العمال الى الرجوع الى المناجم . وتجمهر العمال ساعات يصيحون منادين : « الخبز ! الخبز ! » واشتبكوا مع قوات الشرطة . ووقع كثير من القتلى . وتدفع الحاجة العمال للرجوع الى المناجم قليلا قليلا . ويعود « اتين » ولكن تنحل طبقات المنجم ، فتنهال. ويجد « اتين » نفسه مع عدوه : « شافال » و « كاترين » فيغتال عدوه في ثورة من حقد . ويكاد يظفر بحب « كاترين » في داخل طبقات المنجم ، ولكنها تموت من الجهد وفساد الهواء، ومن الذعر من تقوض المنجم . وينجو « اتين » وقد ابيض شعره ، فيعود الى باريس ، ليجد « سوفارين » قد عاد كذلك اليها . فاذا كان هؤلاء الطرداء قد عادوا الى جحيمهم ، فان دماء الضحايا ستخصب الارض ، لينبت فيها امل جديد .

هذا ، والواقعيون الاشتراكيون لا يحفلون كثيرا بزولا ، ويفضلون عليه « بلزاك » ، انظر المرجع السابق ، ص ٣١٨ ، ٣٦٢ .

ثم انه على الرغم من موضوعية هؤلاء الكتاب، تكشف قصصهم لا محاله عن اصالتهم ، اذ ليست هي مجرد صور صادقة للواقع ، ولكن الوقائع مرتبة بحيث تؤثر في الشخصيات وتتأثر بها . فتوحي بآراء وحقائق وقضايا تبين عنها الشخصيات والوقائع : « فالقاصون الطبيعيون هم حقا خلقيون تجريبيون (١) » . والواقعيون والطبيعيون في ذلك سواء .

ومنذ « الواقعية » و « الطبيعية » اكتمل مفهوم القصة الحديث ، بعد أن خطت الخطوات التي أوجزنا القول فيها. فتخلصت أولا من العالم الغيبي والقوى العجيبة التي كانت تدنيها من الملاحم ؛ ثم من العالم المثالي الذي كانت تبعد فيه عن الواقع والمألوف ، ثم من العالم الارستقراطي الذي كانت تهتم فيه بطبقة خاصة هي في الذروة من المجتمع ولا تمثله ، ثم لم تكتف بعد ذلك بالنزول الى أغوار المجتمع لتسبر مشكلاته ، بل غاصت كذلك في الجوانب المظلمة ، جوانب السوء في الافراد والجماعات لتعالجها على نحو ما ذكرنا (٢) .

وفي هذه المعاني ــ جميعا ــ تلاقت واقعية «بلزاك» مع طبيعة «زولا» ومن سار على نهجهما ، وتلاقى هؤلاء في نفس هذه المعاني مع الوجودية والواقعية الاشتراكية الجديدة ، كما شرحنا في فلسفة المذهبين الاخيرين فيما سبق (٣) ، على ان بين هذين المذهبين الاخيرين فروقا في النواحي الاجتماعية وفي الاسس الفلسفية التي قد أوجزنا فيها القول كذلك حين تعرضنا لفلسفة الجمال في النقد الحديث (٤) :

ثم ان بين الواقعية الاوروبية والواقعية الاشتراكية المادية فرقا هاما آخر : هو أن الواقعية الجديدة لا توغل في وصف الشر ، وتنتصر للخير ،

---

(١) هذه المعاني يكررها « زولا » في غير موضع من كتابه ، انظر مثلا :
E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 29, 32 et 39.

(٢) انظر :
F. C. Green : French Novelists, Vol. I, p. 219-222.

(٣) ص ٣٢٩ وما يليها من هذا الكتاب .

(٤) انظر الفصل الاول من الباب الثالث من هذا الكتاب .

فتوجه الاحداث بحيث تنتصر الحياة على العـدم ، ويغلب الخـير الشر . وتسير الانسانية الى التقدم حتى لو ادى ذلك الى تزييف الموقف ، على حين تعنى الواقعية الاوروبية والوجودية معا بوصف الموقف كما هـو ، على ان تختار جانب انتصار الحياة ، بالايحاء لا بالتزييف ، تاركة للقارىء استنتاج ما يرى من خلال التجربة الانسانية الصادقة المبررة ، مع قصد أصحابها الى التنفير من الشر عن طريق وصفه الصادق . وعلى ما بين هذه المذاهب مـن قاسم مشترك في اسسها ، توجد مع ذلك بينها فروق فنية ، تبعا لنزعتهـا الفلسفية ، وسنشير الى هذه الفروق حين نتحدث في النواحي الفنية للقصة في هذا الفصل بعد قليل .

وبذلك نشأت قصص التحليل لادق الجوانـب النفسيـة في صلتهـا بالناس والجماعات في عصر وموقف معينين . ولكنها لم تصور النفسيـة الارستقراطية كما هي الحال في قصة « أميرة كليف » السابقة (١) . وانمـا تناولت نفسيات الافراد من الجمهور وسواد الشعب . وقد راج هذا الاتجاه في الادب الروسي منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وأفتن القاضون فيه . فأثروا في نواحي التحليل النفسي في القصص الاوروبية . وفي هذا التقدم النفسي للقصة ــ بعد تقدمها الاجتماعي ــ يقول « دستوفسكي » (١٨٢١ ــ ١٨٨١) متحدثا عن قصص معاصره « تولستوى » Tolstoi لقد قام « الكونت تولستوى » بعمل انساني هائل في تحليل النفس البشرية، فبرهن لنا على أن الداء خبيء في الانسانية ، وأنه أعمق كثيرا مما يعتقـده الاطباء وعلماء الاجتماع ، وأن جذوره غائصة متمكنة ، لا في نظام اجتماعـي معين ، ولكنه في النفس الانسانية ، في « ذات » الانسان . فلا يصح نشدان السلام في الاصلاحات الاجتماعية والحكومية ، ولكن في تحديـد الانسانيـة نفسها ، وفي نشر الاحسان والتسامح (٢) وعلى هذا النحو ظلت القصص

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٥١٠ ــ ٥١١ .

(٢) انظر :
Vl. Hofmann : Histoire de la Littérature Russe, p. 498-501

النفسية والاجتماعية هي التي تشغل اكثر المفكرين من القاصين في القرن العشرين (١) .

ثم كان اتجاه آخر حديث في القصة ، حين لا يعمد القاص الى درس المشكلات الاجتماعية والمسائل النفسية العادية فحسب، بل يرمي كذلك الى جلاء حالات نفسية خاصة ، او الى الافضاء بآراء ذاتية تمس اعماق النفس التي يصعب على اللغة الاحاطة بها ، وهذه الآراء تخص حقائق كثيرة تقوم على حدود ما بين الوعي واللاشعور ، واليقظة والنوم ، والعقل والجنون ، وما الى ذلك من المشاعر العجيبة التي لا توصف الا عن طريق الايحاء بها ، وذلك باثارة صور خيالية تثير المشاعر وتوحي بالحالات الغامضة الخبيئة في اعماق النفس . وفي هذه القصص يصبح الخيال وسيلة من وسائل دراسة الانسان والتعمق في أسراره ، ويستعان فيها بالعناصر العجيبة . وقد يستعان بالاساطير ، لا على انها من العقائد او من قوى الغيب كما كانت في العصور السابقة قبل القرن التاسع عشر ، ولكن لانها اطار عام يساعد على تصور الحالات الخاصة والايحاء بحقيقتها (٢) . ولا شك أن عناصر الايحاء الخيالية السابقة عناصر شعرية خالصة ، تصير بها القصص وسطا بين القصة الخالصة والشعر ، وتبعد بها القصة عن معناها الواقعي والاجتماعي الذي سبق ان شرحناه . ولكنها مع ذلك تظل وسيلة من وسائل استجلاء حقائق خاصة عن طريق الايحاء والرمز (٣) . وقد ساعدت بحوث فلاسفة

---

(١) انظر : **50 Années de Découvertes, 1950, p. 42-80.**
وسنعود الى الاستشهاد بقصص هذه الفترة في الافكار والنواحي الفنية بعد قليل في هذا الفصل .

(٢) انظر كتابي : الرومانتيكية ، ص ١٦٦ - ١٦٧ - والمراجع المبينة به - وانظر كذلك نفس المرجع الفصل الثالث من الباب الثاني .

(٣) يكفي ان نشير هنا الى قصة الكاتب الايرلندي «جيمس جويس» James Joyces (١٨٨٢ - ١٩٤١) وعنوانها « يوليسيس » Ulysses وقد نشرت عام ١٩٢٢ ، وفيها خلاصة وافية قوية لكل ما عاناه الفكر الانساني بين الحربين العالميتين ، وموجز ما انتهى اليه التحليل لطوية النفس الانسانية . والحديث النفسي فيها يكشف عن صدى التجارب الانسانية المضطربة في الفكر المكبوت . ويناظر المؤلف بين حوادث قصته التي تدور في ايرلندا ، وبين حوادث الاوديسا (انظر هامش ص ٩١ وما يليها من هذا الكتاب) وحوادث القصة لا يسودها المنطق ولكن هدفها الايحاء والرمز . وتدور في اقل من يوم . والحوادث تعلة لتأملات =

النفس والاجتماع على انطلاق الكتاب في هذا الميدان بعد أن اتسعت جوانبه وتجددت معالمه ، وعلى رأس هؤلاء الباحثين «فرويد » في تحليلـه للعقـد الغريزية ، وكشفه عن عالم اللاشعور ، و « برجسون » في شروحه للحدس الصادر مباشرة عن الشعور ، و « ليفي برول » Lévy Bruhl في كشفه عن عقلية ما قبل النطق عند الفطريين . فلم يقنع كثير من الكتاب ببقائهم في نطاق التجارب الضيق ، بل انطلقوا في عالم التناقضات النفسيـة القويـة المثيرة، عالممغلقزاخر ببواعث الضيقوالقلق في الحياة (١) الحديثة، مؤمنين بأن الاسرار النفسيـة والغـاز الوجـود لم تنته بتقدم العلم ، بل اكتسبت جلالا ورهبة باتساع ميادينها .

= نفسية يصعب تحديدها والافضاء بها لدقتها . وفي اواخرها يتعارف البطلان : « بلـوم » Bloom و« ستيفن » Stephen ان الثاني ابن الاول نظير « يوليسس » الاب وابنه « تليماك » في « الاوديسيا ») . وهذه « الاوديسيا » الحديثة تنتهي بافكار في الزمنوالحياة والانسان ، ثم تختتم بحديث نفسي طويل لامرأة « بلوم » التي استيقظت من نومهـا ووجدت زوجها قد تأخر عنها في عودته من يومه ، ويتبين من الحديث انها « بنيلوب » غير الوفيـة . هذا ولا بد من الرجوع الى الاصل الانجليزي ، ثم الى : M. Stuart Gilbert : James Joyce's Ulysses لنوقوف على فلسفة المؤلف كاملة وعلى معاني رموزه الاسطورية .

(١) لهذا لجأ « السرياليون » في قصصهم ، مثل « ناديا » لاندريه بريتون ، ويضيـق المقام هنا عن التعليق عليها وعلى فلسفتها ، وكذا في بعض مسرحيات الوجوديين وقصصهم . وسنتناولها في اسهاب في الفصل الاخير ، وانظر هذا الكتاب ، ص ٤٢٠ ـ ٤٣٦ .

والكاتب الذي يضرب به المثل في هذه الاتجاهات في الآداب الحديثة هو الكاتب التشيكي الذي يكتب بالالمانية : Franz Kafka (١٨٨٣ ـ ١٩٢٤) مثلا في قصتـه « المسخ » Die Virwandlung ، والحديث فيها واقعي في تفاصيله ، ولكنه خيالي ايحائـي في قالبه « جريجوار » يعمل لحساب منزل تجاري ، في اسفار يقوم بها لذلـك الغـرض . وهو عماد أسرته الوحيد بعد افلاس والده ، يشعر بسعادة تامة اذ يوفر لاختـه بعمله ما بـه تواصل دراستها الموسيقية . وذات ليلة اضطرب في مضجعه باحلام مروعة ثقيلة ، وجد نفسه في آخرها قد مسخ حشرة كبيرة ، دون أن يغير هذا المسخ ما بنفسه من تطلع الى عمل الخير واستجابة لدواعي العطف . وقد انعزل عن اقاربه واهله تحت سريره بعد أن اكتشف ما يثيره منظره في نفوسهم من نفور ، وظل يتغذى بالفضلات ، ويتجنبه النـاس جميعـا الا خادمـة قروية هرمة كانت تغذيه بقشر التفاح . وتحدثه كأنه لم يحـدث له مسـخ . ولـم يكـن يبرح « جريجوار » مخباه ، ولكنه ذات ليلة سمع اخته تعزف فتسلل مـن تحـت سريـره =

ولم يعد للمخاطرات القديمة ــ في عالم السحر والاساطير والاشباح ــ مجال في الاعتقاد بها بوصفها حقائق أو قوى غيبية . فغدت فطرية ساذجة ؛ بعد أن نهض العلم ، وتفرغ الانسان لحل مشكلاته بالتفكير فيهــا في حدود عالمه الانساني ؛ في العلم والفن على سواء .

ولكن تقدم العلم والتفكير ساعدا على وجود مخاطــرات اخــرى اكثر واقعية تتصارع فيها قوى الخير والشر ، في التعقيد والحل، والعلم هو عماد القوتين معا . وذلك في القصص « البولبسية » التي اتــت بعــد قــصص المخاطرات القديمة فيما تثير من قلق وضيق ، وبما تخلق من ألغاز في الاشياء العادية اليومية : فقد يكمن الموت فيما يتخيله الضحيــة قلما وهو خنجــر صغير ، أو حبلا ، وهو ثعبان . وفي هذا تنشر حوادث القــصة البوليسية نوعا من الغموض السحري يهيج التفكير وينتظر الحل الاكيد ، اذ ان القارىء على ثقة بأن هذه الالغاز واقعية انسانية ، وأن شريرا ابتدعها . وسيهتدي الى حلها انسان خير أقدر منه ، يغلبه فيها على أمره ، الا وهو رجل الشرطة المكلف بتتبع الجاني في القصة « البوليسية » . وهي القصة التي قامت على انقاض قصص المخاطرات القديمة وعجائبها . ومشكلاتها انسانية تتفق وما انتهى اليه العصر الحديث في مفهوم القصة (١) بعامة ، وهو انهــا تجربــة انسانية يصور فيها القاص مظهرا من مظاهر الحياة ، تتمثل فيــه دراسة انسانية للجوانب النفسية في مجتمع وبلد خاصين ، وتنكشف هذه الجوانب بتأثير حوادث تساق على نحو مقنع يبررها ويجلوها ، وتؤثر الحوادث في الجوانب الانسانية العميقة وتتأثر بها ، ولكــن التحليل النفسي ضئيل ،

= الى خارج الحجرة حيث كانت الاسرة مجتمعة . وعلى مرآه أبــدى كل العالــم امتعاضــه ونفوره ، ورماه والده بتفاحة فصمت ظهره . فرجع موجعا ليموت في بطء في مخبئه . وحين كنسته الخادم في الصباح قالت : « ايها الحيوان المسكين ، لقد استرحت من العذاب » .

وفي هذه القصة يمتزج العطف والياس ، ويوحــي العنصر العجيب (المسخ) بروعــة وضجر يمسان حقائق الحياة اليومية . وفيها وصف حالة نفسية فريدة عــن طريــق الرمــز والواقع في وقت معــا .

(قارنها بمعنى المسخ في الملاحم والقصص القديمة ، ص ٤٩٧ ــ ٤٩٨ من هذا الكتاب).

(١) انظــر :

Thomace Narcejac : Esthétique du Roman policier, Chap. IV.

ادة ، في القصص البوليسية . وغالبا ما يكون لا وجود له . فهي تعتمد على الاحداث . ولذا كانت من هذا الجانب اقل في المرتبة الفنية. ومنزلتها الادبية لهذا السبب أقل كثيرا من احناس القصة الحديثة الاخرى .

وبهذا المفهوم الواقعي لاجناس القصة في العصر الحديث . صارت أعظم الاجناس الادبية خطرا، واحفلها بالآراء الفلسفية الاجتماعية والنفسية. وامسها بمشكلات الانسان وعصره . وفيها يصور الانسان ، لا على انه نموذج عام يصلح لكل عصر وبيئة ، ولكن على انه مخلوق حي ذو جوانب نفسية متعددة ، يواجه موقفا خاصا (١) . وليست القصة الحديثة تقريرا عن التجربة ، ولكنها تصوير حي للتجربة ، يوحي بمعان انسانية ونفسية عامة تتراءى من خلال الموقف الخاص . وبهذا لا تفقد قيمتها الانسانية لمعالجتها موقفا انسانيا قد ينتهي خطره ، او قد لا يهم اولا قوما يمتون الى القارىء بصلة ، بل ان معانيها الانسانية تتضح ويعظم خطرها كلما تعمق الكاتب في معالجة المشكلات والجوانب النفسية ، وفي تخصيصها بالموقف الذي يعالجه والفترة التي يتناولها فيها .

وقد تتبعنا اطوار القصة في الآداب الغربية . لنبين كيف نمت بنمو الحضارة وتقدم الفكر ، واصبحت الآن قوة انسانية خطيرة الشأن واوسع ميادين الادب واجلها أثرا . وقد آن ان نوجز القول في نشأة القصة الحديثة في الادب عندنا .

٢ ــ تطور مفهوم القصة في الادب العربي :

لم يكن للقصة قبل العصر الحديث عندنا شأن يذكر ، بل كان لها مفهوم خاص لم ينهض بها ، ولم يجعلها ذات رسالة اجتماعية وانسانية .

---

(١) انظر :

Ludwig Lewisohn : Psychologie de la Littérature Américaine, p. 186-187.

وكذا :

F. S. Green, op. cit. vol. I, p. VI.

ونتحدث هنا عن مفهوم القصة غير القصيرة في معناها الحديث بعامة ، وسنعود الى تفصيل القول في جوانبها الفنية بعد قليل .

ولا بد انه كانت للعرب حكايات يتلهون بها ويسمرون . ولو أنا عددنا مثل هذه الحكايات قصصا لكانت القصة أقدم صورة للادب في العالم ، لان كل الشعوب الفطرية تسمر على هذا النحو البدائي، ولكن مثل هذه القصص اذا كانت لها دلالة شعبية ، فليست لها قيمة فنية حتى تعد جنسا أدبيا . على ان مثال هذه الحكايات لم يتوافر لها من الرواية ما يجعلنا نحفل بها هنا (١) .

هذا ولا نعتد بالروايات التاريخية التي تختلط فيهاالحقائق بالخرافات والاساطير . وذلك كما في الطبري في تاريخه لدول الفرس الاسطوريين ، لان هذه الروايات كان يقصد بها التاريخ . ولم تتوافر لها الصياغة الفنية التي تجعل منها ما يشبه الملاحم ، أو القصص الملحمية ، على نحو ما فعل الفردوسي مثلا في الشاهنامه ، متخذا من نفس هذه الاخبار مادة لملحمته الشهيرة .

وكذلك الشأن فيما يخص القصص الغزلي ، كما في أخبار العذريين ، وغالبا ما كانت اخبارا متفرقة أو متناقضة . يعوزها الاتساق والربط بين احداثها وشخصياتها ، وترتيب هذه الاحداث (٢) .

على ان القصة لدى العرب لم تكن من جوهر الادب ـ كالشعر والخطابة والرسائل مثلا ـ ولذلك كانت ميدان الوعاظ ، وكتاب السير والوصايا ، والسمار . يوردونها شواهد قصيرة على وصاياهم وما يذكرون من حكم أو يسوقون في أسمارهم ومجالس لهوهم . وقد يكون لهذا صلة بنبوغ كثير من

---

(١) مما يروى من هذه الحكايات ـ ولا شك انه مصنوع ـ قصة خنافر الحميري وما كان من ارشاد صاحبه من الجن له الى الاسلام ، وكذا حديث النسوة اللائي اشرن على ابنة ملك من ملوك حمير بالتزوج ، ووصفن لها محاسن الزوج ، وكحديث زبراء الكاهنة من مولدات العرب ، انذرت بني رئام من قضاعة بغارة عليهم ، فلم ينتصحوا ، فاغار عليهم الاعداء، ثم استعدت عجوز منهم ـ تسمى ((خويلة)) ـ ابن اختها ، فخرج في منسر من قومه وانتقم لها . (الامالي ، طبعة دار الكتب ، ج ١ ، صفحات ٨٠ ، ١٢٦ ، ١٣٤) .

(٢) راجع كتابي : الحياة العاطفية ، الفصل الثاني من الباب الاول .

مسلمي ايران في القصص والمواعظ العربية ممن كانوا يجيدون اللغتين فيما يروي الجاحظ ، مثل الخطباء القاصين من أسرة الرقاشي . ومثل موسى الاسواري . وكانوا يفيدون في قصصهم من اطلاعهم على كتب الشاهنامه (١) .

وحسبنا أن نوجز القول هنا في عيون الادب (٢) العربي التي تمت بصلة للقصة في فنها وغرضها . وهي قسمان : مترجم دخيل ، وعربي أصيل . ونذكر من النوع الاول : كليلة ودمنة ، ثم ألف ليلة وليلة ، ومن النوع الثاني نعرف المقامات ، ورسالة الغفران ، وحي بن يقظان .

(أ) فمن النوع الاول ـ اي المترجم الدخيل ـ قصص كليلة ودمنة . وهي من جنس القصص على لسان الحيوان أو الخرافة . وقد كان للعرب سوى كليلة ودمنة ـ قصص على لسان الحيوان ـ ويمكن أن يقال ـ اجمالا ـ

---

(١) ومن أخبار الشاهنامه او سير الملوك الفارسية ما تسرب الى جزيرة العرب في الجاهلية ، كالقصص التي كان يحكيها النضر بن الحارث عن رستم واسفنديار يصرف بها الناس عن الرسول ، وفيه نزلت آية : « ومن الناس من يشتري لهو الحديث ليضل عن سبيل الله » ـ وانظر بعد ذلك الجاحظ : البيان والتبيين ، ج ١ ، ص ٢٧٤ ـ ٢٨٤ .

ولذا اغفلنا القصص والملاحم الشعبية التي أخذت من أيام العرب القدامى وسير أبطالهم ، ولكنها صيغت باللغة العامية في العصور الوسطى ، كقصة الزير سالم وهي قصة مهلهل بن ربيعة في حرب البسوس ، وقصة عنترة ، .. هذا مع اعتقادنا ان لهذه الملاحم الشعبية دلالة اجتماعية وقيمة شعبية (فولكلورية) كبيرة .

(٢) قصص الحيوان Fatile معروفة من قديم في الادب اليوناني ، ثم عرف في الآداب الاوربية . ومن أقدم من يمثلها في الادب اليوناني « ايسوبوس » الذي عاش في القرن الثالث قبل الميلاد . ولم نذكر قصص الحيوان في تطور القصة في الادب الغربي ، لان هذا الجنس لم يترك أثرا كبيرا في تطورها ، ولانه في العصر الحديث ليس له كبير شأن فيما عدا ادب الاطفال ، انظر :

I. De Trigon : Histoire de la Littérature Enfantine, p. 21-22, 188.

بها كانت اما فطرية اسطورية تشرح ما سار بين الناس من أمثال (١) ، واما مأخوذة من كتب العهد القديم (٢) ، وما عدا هذين فمتأخر عن كليلة ودمنة ومتأثر به ، كما في بعض قصص الحيوان في الجاحظ (٣) .

ولكن كتاب كليلة ودمنة ذو طابع خلقي وفني انفرد به ، ولهذا كان سببا في خلق جنس أدبي جديد في اللغة العربية ، قصد فيه الى تعليم الملوك كيف يحكمون ، والرعية كيف يطيعون . وذلك على لسان الحيوان ، ليكون الجد في صورة ممتعة تجتذب اليها العامة ، ويلهو بها الخاصة . ومن المقطوع به الآن أن الكتاب مترجم عن اللغة البهلوية ، وهو فيها مترجم عن أصل هندي . وكان لكليلة ودمنة تأثير كبير في الادب العربي . فقد كانت له ترجمات كثيرة في العصر العباسي لم تصل الينا . ونظم كذلك شعرا . ونظم سهل بن هرون على منواله كتابا سماه «ثعلة وعفراء» . ونظمه أخيرا ابن الهبارية (٤) (المتوفي عام ٥٠٤ هـ) .

وممن نسج على منوال كليلة ودمنة اخوان الصفا في محاكمة الانسان والحيوان أمام ملك الجان ، في مرافعة بين الخصمين بث فيها اخوان الصفا آراءهم في الانسان والحيوان ، وأفكارهم الفلسفية العامة (٥) .

(٢) وكذلك « الف ليلة وليلة » وهي تشبه في أصلها كتاب كليلة ودمنة السابق لانها ترجع الى أصل فارسي يسمى : « هزار افسانه » (٦) ، وهذا

---

(١) كما في مجمع الامثال للميداني الذي يشرح اصل الامثال بخرافات كانت سائدة لعصرها .

(٢) كما في الحكايات المروية عن النضر بن الحارث ، كما في قصة الحمامة والغراب في سفينة نوح — (انظر الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ، ص ٣٢٠ — ٣٢٤) والقصة في سفر التكوين اصحاح ٨ آية ٦ — ١٢ (انظر الدكتور عبد الرزاق حميدة : قصص الحيوان في الادب العربي ، ص ٦٤ — ٦٥) .

(٣) مثلا في قصة البازي والديك التي يضربها « الموريانى » لجلسائه (انظر الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ، ص ٣٦٠ — ٣٦٣ تحقيق الاستاذ عبد السلام هرون) .

(٤) انظر كتابي : الادب المقارن ، الطبعة الاولى ، ص ٩٦ — ٩٨ والمراجع المبينة به .

(٥) انظر رسائل اخوان الصفا ، طبعة القاهرة سنة ١٩٢٨ م ، ج ٢ ، ص ١٧٣—٣١٧ .

(٦) انظر الفهرست لابن النديم ، طبعة فلوجل ، ص ٣٠٤ ، وكذا المسعودي : مروج الذهب ، طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ ، ج ١ ، ص ٣٨٦ .

الاخير متأثر – في أصله وقالبه العام – بالقصص الهندي ، كما تدل على ذلك طريقة التقديم لكثير من القصص بالتساؤل على نحو ما في كليلة ودمنة ، ثم تداخل القصص في كلا الكتابين ، اذ أن كل قصة رئيسية تحوي قصصا عديدة ، وكل قصة من هذه القصص الفرعية قد تحتوي على قصة أو أكثر متفرعة منها كذلك ويتبع ذلك دخول شخصيات جديدة ، اذا كانت القصة لشخوص من الناس ، أو دخول حيوانات كذلك ، بدون انقطاع ولادنى مناسبة (١) . ثم ان في « ألف ليلة وليلة » – وخاصة في مقدمتها – كثيرا من قصص الحيوان التي تشبه نظيرتها في « كليلة ودمنة » .

وقصص « ألف ليلة وليلة » مدونة في عصور مختلفة . ومن المقطوع به أن الكتاب كان معروفا بين المسلمين قبل منتصف القرن العاشر الميلادي ، وفي الكتاب قصص شعبية متأثرة بآداب (٢) شتى ، على انه يحتمل أن يكون في بعض قصص الف ليلة وليلة تأثير يوناني (٣) .

وهي تختلف عن « كليلة ودمنة » – على الرغم من وحدتهما في المصدر – في أنها ليست لها غاية خلقية – كما في « كليلة ودمنة » – بل هي زاخرة بالخيال والمخاطرات وعالم السحر والعجائب . والرابطة بين حوادثها مصطنعة . تمتد – عن طريق التساؤل – في الزمن الذي يحل فيه القاص حكايته متتابعة كما يشاء (٤) . وقد كان لهذه القصص تأثير عظيم في

---

(١) انظر دائرة المعارف الاسلامية مادة « الف ليلة وليلة » .

(٢) انظر المرجع السابق وكذا :

Angel Gonzalez Palencia : Historia de la Literatura Arabigo Espanola, 34, 342.

(٣) مثل قصة السندباد البحري ومخاطراته في الجزر المهجورة المسكونة بالوحوش ذي العين الواحدة ، وبالمخلوقات العجيبة . ثم نجاته منها باعاجيب ، وفوزه بالثراء الطائل. ففي القصة شبه كبير – في بعض مواضعها – بملحمة الاوديسيا لهوميروس ، مما يفترض وجود ترجمة عربية لها استفاد منها الواضع للقصة . انظر :

Laffon-Bompiani : Dictionnaire des Oeuvres IV, p. 726-727.

(٤) انظر :

E. M. Foster : Aspects of the Novel, p. 27.

الآداب الاوروبية منذ عرفتها في القرن الثامن عشر الميلادي (١) .

٣ ـ ومن النوع الثاني ـ أي القصص العربي الاصيل ـ المقامات : والمقامة في الاصل معناها المجلس . ثم اطلقت على ما يحكى في جلسة من الجلسات على شكل قصة تحتوي غالبا على مخاطرات يرويها راو عن بطل يقوم بهذه المخاطرات . وقد يكون هذا البطل شجاعا يقتحم أخطارا وينتصر فيها (٢) ، وقد يكون ناقدا اجتماعيا أو سياسيا (٣) ، وقد يكون فقيها متضلعا في مسائل الدين ، أو في مسائل اللغة (٤) ، ولكنه غالبا متسول ، ماكر ، ولوع بالملذات ، مستهتر ، يحتال للحصول على المال ممن يخدعهم ، وهو دائما أديب يجيد الاسلوب عن بديهة وارتجال . وفي المقامات وصف عام للعادات والتقاليد التي تسود الطبقات الوسطى والدنيا في كثير من المجتمعات الاسلامية . وكان يمكن أن يصبح هذا الجنس اخصب جنس أدبي في العربية ، وان يقوم مقام القصة والمسرحية في الآداب الغربية ، لولا أنه انحرف عن نقد العادات والتقاليد والقضايا العامة الى المماحكات اللفظية والالغاز اللغوية ، والاسلوب المتكلف الزاخر بالحلي اللفظية التي لا تعود على المعنى بطائل يذكر .

واول من اخترع المقامات ، واعطاها هذا الاسم في العربية ، هو بديع الزمان الهمذاني المتوفي عام ٣٩٨ هـ (١٠٠٧ ـ ١٠٠٨ م) . ونعتقد أن

---

(١) المرجع الاسباني السابق ، ص ٣٤٢ ـ ٣٤٦ ، وكذا دائرة المعارف الاسلامية نفس الموضع ثم مرجع لافون بومبياني السابق ، نفس الموضع .

(٢) مثل المقامة البشرية ، وفيها ينتصر بشر بن عوانة على الاسد في مخاطراته ، ثم على الحية ، كي يحوز اعجاب عمه فيتزوج ابنته ، ولكن يهزم أخيرا امام فتى في العشرين ، يتعرف عليه بعد ذلك انه ابن له ، فيزوجه ابنة عمه بدلا منه . (انظر مقامات بديع الزمان ، ص ٢٥٢ ، ٢٥٦ طبعة بيروت) .

(٣) انظر مقامات الحريري : المقامة التاسعة ، والمقامة الاربعين ، والمقامة الخامسة والاربعين ، والمقامة الخمسين ، وكذا المقامة الثانية والثلاثين من مقامات بديع الزمان .

(٤) مقامات الحريري ، مقامة ٣ ، ٣٢ ، ومقامات الهمذاني ، مقامة ٥ ، ٣٨ ، ثم المقامة القريضية والعراقية .

الحريري (القاسم بن علي بن محمد بن عثمان ١٠٥٥ ــ ١١٣٢ م) قد خطا بهذا الجنس الادبي خطوات لم يبلغ فيها شأوه أحد من الذين قلدوه قبل عصرنا الحديث ، لا في الاسلوب ، ولكن في النضج القصصي . فشخصية « أبي زيد السروجي » تتكرر في مقامات مختلفة لتكشف عن جوانب نفسية مختلفة . وهذا نوع من التحليل النفسي يقرب من النضج الفني في القصص . فبطل المقامات الحريرية السابق يفوق أبا الفتح في جلاء جوانبه النفسية أمام القارىء . وأبو الفتح (بطل أكثر مقامات بديع الزمان) هو الرائد الاول لهذا الجنس الادبي وكلا البطلين ــ في مقامات البديع والحريري ــ من بيئة اجتماعية دنيا ، يصف من خلال حيله عاداتها وتقاليدها (١) .

٤ ــ ومن النوع الثاني كذلك رسالة الغفران التي ألفها « أبو العلاء المعري » (المتوفى عام ٤٤٩ هـ ــ ١٠٥٩ م) فهي رحلة تخيلها أبو العلاء في الجنة ، وفي الموقف ، وفي النار ، ليحل في عالم خياله مسائل ومشكلات ضاق بها في عالم واقعه ، من العقاب والثواب ، والغفران او عدم الغفران . مع كثير من المسائل الادبية واللغوية التي يوردها مورد الساخر تارة ، والناقد اللغوي المتبحر تارة أخرى . وليس العالم الغيبي فيها الا قالبا عاما لا رمزية فيه ، لعب فيه خيال أبي العلاء دورا فريدا في الادب العربي ، وبه اكتسبت الرسالة طابع قصص المخاطرات الغيبية الذهنية (٢) .

٥ ــ وأخيرا نذكر هنا قصة حي بن يقظان لابن طفيل (١١١٠ هـ ــ ١١٨٦ م) ــ وموجز القصة أن في جزيرة مهجورة من جزر الهند دون خط

---

(١) نعتقد أن المقامات قد أثرت في قصص الشطار الاسبانية (انظر ص ٥٠٨ ــ ٥١١ وهامشها من هذا الكتاب) ثم في القصص الغربية على أثرها ، ولما يبحث هذا الموضوع في الادب المقارن حتى اليوم ، انظر

A. C. Palencia, op. cit. p. 134-135, 341.

وكذا كتابي : الادب المقارن ، الطبعة الثالثة ، ص ٢١٣ ــ ٢١٨ .

(٢) فأشبهت بذلك « الكوميديا الالهية » لدانته ، وان ظلت بينهما فروق كثيرة لا مجال لتفصيلها ، وربما تأثر ابو العلاء بما تأثر به قطعا « دانته » من قصة الاسراء والمعراج ، او قصة رحلة « أردة ويراف » الى الجنة والجحيم في الادب الايراني القديم ، وفيها شبه من حكايات الاسراء والمعراج ، انظر كتابي : الادب المقارن ، ص ٢٢٩ ــ ٢٣٠ .

الاستواء ، نشأ طفل لا يعرف أبا ولا أما ، يسمى حي بن يقظان ، فربته غزالة حسبته ولدها المفقود . وكبر الطفل . وكان ذا موهبة فذة ، فلحظ وفكر . فاهتدى الى أفكار كثيرة طبيعية ، أو تمت بصلة الى ما وراء الطبيعة . ثم اهتدى بالفعل كذلك الى ما اهتدى اليه الفلاسفة الاشراقيون من الفناء في الله عن طريق الوجد والهيام في معناهما الصوفي (١) . وحاول بهذا الوجد ان يرحل من هذا العالم . في حين أتى الى نفس الجزيرة متصوف آخر يقال له « أسال » ، كان في جزيرة أخرى يعبد الله على دين أهلها السماوي. فأراد أن يعتزل ويتصوف في الجزيرة التي فيها حي بن يقظان ، لاعتقاده انها خالية من السكان ، ولكنه التقى فيها بحي بن يقظان فتعارفا . وعلمه « أسال » اللغة ، ولم يكن من قبل يعرف عنها شيئا ، ثم الشرائع السماوية. ثم قاده الى الجزيرة المجاورة التي أتى منها ، فحاولا معا أن يهديا أهلها الى الحقائق الكبرى التي وصلا اليها عن طريق الاشراق الروحي (وهي قضايا الصوفية من المسلمين (٢)) فلم يفلحا . فاقتنعا بأن هذه الحقائق الكبرى لا سبيل لها الا قلوب العامة . فنصحا هؤلاء العامة بالثبوت على دين الاباء . ورجعا الى جزيرة حي بن يقظان ، ليتعبدا على طريقتهما حتى الرحيل من دار الشر والبؤس .

وفي قصة « حي بن يقظان » جوانب نضج قصصي في الشرح والتبرير والاقناع ، على الرغم من أن القالب القصصي فيها ليس سوى تعلة لذكر الآراء الفلسفية الكثيرة المثبتة في النص . وبراعة المؤلف تتجلي في مزجه الآراء الفلسفية الدقيقة بالقصص الشعبي ، وفي جهده لتبرير تلك الآراء منطقيا وفنيا . ولهذا عدها كثير من النقاد خير قصة في العصور الوسطى جميعا . ويعترف ابن طفيل في مقدمته أنه متأثر في قصته بفلسفة ابن سينا (٣) ،

---

(١) وكلاهما مرادف للجنون في معناه الصوفي ، انظر كتابي : الحياة العاطفية ، الطبعة الثانية .

(٢) انظر موجزا لها في المرجع السابق ، الباب الثالث .

(٣) في رسالة القدر مثلا ، وفيها شخصية حي بن يقظان ، وهو عند ابن سينا رمز المفكر الذي تهديه الحكمة الالهية ، انظر : رسالة القدر ، لابن سينا ، طبعة ليدن ، مع شرحها بالفرنسية ، ١٨٨٩ م .

ولكن اصالته في القصة لا يتطرق اليها شك . فظلت قصته بذلك فريدة في القصص العربي ، على الرغم من طابعها التجريدي الفلسفي (١) .

ويمكن أن يقال بعامة ان القصص ـ فلسفيا كان أم غير فلسفي ـ لم يلعب دورا كبيرا في الادب العربي في تصوير قوى الانسان وصراعها مع ما يفوقها من القوى الغيبيه أو البشريه أو الطبيعية، في صورة موضوعية فنية، يتوجه فيها الكاتب الى الجمهور لتأييد قضية عامة من القضايا الاجتماعية أو الفلسفية أو تفنيدها . وهذا فارق جوهري بين الادب العربي والآداب الغربية عامة ، بل يكاد يكون فارقا كذلك بين الآداب السامية والآرية، اذ أفاد الفرس من قصص القرآن . ومن قصصهم الاسطوري في نظم الملاحم، وبرعوا في القصص الفلسفية على نحو لم يعرفه العرب .

ولسنا بصدد الافاضة في الاسباب التي أدت الى فقر الادب العربي في هذه الاجناس الادبية ، حتى أن نقاد العرب القدامى لم يحاولوا نقد ما وجد لديهم من قصص : كقصص كليلة ودمنة، والمقامات مثلا، لتوجيهها والنهوض بها ، بل عدوها أجناسا ادبية دخيلة ، ولم يفطنوا الى ما قد يكون لها من أثر اجتماعي أو فردي .

وقد يكون للجنس السامي وخصائصه ـ من حيث هو جنس ـ اثر في ذلك ، على ما يرى « تين » في نظريته (٢) . ولكن أثر الجنس قد تطغى عليه آثار الثقافات الاخرى ، لو ان العرب توثقت صلتهم بآداب اليونان كما توثقت بفلسفتهم . وقد يكون للبيئة العربية وفقرها في المناظر الطبيعية تأثير

---

(١) وقد أثرت قصة « حي بن يقظان » في الكاتب الاسباني بلتاسار جراثيان Baltasar Gracian فنقلت الى العبرية عام ١٣٤١ م ، وترجمت كذلك الى اللاتينية ، ومن اللاتينية الى الانجليزية ، وقام بهذه الترجمة جرجج كيث G. Keith لتكون مرجعا لتعبد جماعة « الكويكر » ، وقد مدح القصة الفيلسوف « لايبنتز » ، ويشهد بعض النقاد بأنها أقوى ما في الادب العربي طرافة وأصالة .

انظر : A. G. Palencia, op. cit. p. 236-237, 347-348.

ثم قاموس الادب الاسباني السابق الذكر ، ص ٢٨٨ .

(٢) قد شرحنا هذه النظرية ونقدناها في كتابنا : الادب المقارن ، الطبعة الثانية ، ص ٥٠ ـ ٥٨ ، وانظر كذلك هذا الكتاب ، ص ٣٢٠ ـ ٣٢١ ، ٣٢٩ ـ ٣٤٠ .

في بساطة الخيال وضحالته ، وقلة الأساطير وسطحية معناها ، مما يهبط بالفكر عن التعمق و« التشخيص » في خلق القصص أو المسرحيات على نحو ما كان عند اليونان .

على أن البيئة العربية لم تكن لها وحدة اجتماعية غير وحدة القبيلة، مما يقعد بالخيال عن ادراك وحدة التماسك الاجتماعي وأثر الاحداث فيه ، وهو أساس القصص الفنية الناضجة .

ولا شك أن لتعارض الوثنية اليونانية مع الروح الاسلامية أثر في صد العرب عن الاقبال على أدب اليونان ومحاكاتهم . فتلك الوثنية كانت من نوع لم يألفه العرب، حتى في جاهليتهم . فهي ترفع الابطال الى مصاف الإلهة، وتنزل الآلهة منزلة البشر في سفاهتهم ونقائصهم وصراعهم مع قوى الطبيعة والناس ، مما كان له أثر في تنوع الخيال وعمقه : وفي « قوة التشخيص » لدي اليونانيين . وقد نفر العرب من هذه الوثنية اليونانية لأنهم عرفوها بعد الاسلام ، ولكنهم حين نفروا منها صدوا عن الأدب الوثني الذي يحتويها . وصرفهم عن ذلك فهم نقد « أرسطو » فهما صحيحا (١) ، كما صرفهم عن محاكاة اليونان في ملاحمهم وقصصهم ومسرحياتهم .

وقد يكون للروح القبلية التي عاش العرب في ظلها اثر في عدم التعمق في الخيال و « التشخيص » ، اذ ان هذه الروح القبلية تدفع الى الاعتداد بالحقائق المأثورة والحوادث المروية والوقوف عندها بوصفها عماد ما يفخرون به من حسب ، فيما يخص الفرد والقبيلة تجاه الافراد والقبائل الاخرى . وربما صرف ذلك الشعراء عن التعمق في الخيال الذي لا يكتفي بمثل هذه الحقائق ، بل يجسم مظاهر الطبيعة واحداثها وما توحي به من أساطير .

ولا شك أن لهذا كله اثرا في النتاج الادبي ، ومنه القصة والتمثيل ، ولكن كثيرا من العوامل السابقة كان متحققا ــ على نحو ما ــ لدى الإيرانيين، ولم يعقهم ذلك عن فهم القصة وعن نظم الملاحم . وفي هذا ما يجعلنا ، نعتقد

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ١٦٣ ــ ١٦٦ وكذا : الدكتور محمد مندور : مسرحيات شوقي ، القاهرة ١٩٥٦ ، ص ١ ــ ١٢ المراجع المبينة به .

ان للجنس اثرا في خلق الادب الموضوعي او توجيه الميول الى استثماره ، الى جانب تأثير البيئة والنظم القبلية المشار اليها .

ولكن نكرر ما قلناه سابقا من أن عامل الجنس ليس جبريا آليا في نتائجه ، اذ قد يمحى أمام التأثر بالتيارات الفكرية العالمية ، اذا قيض لها من يستغلها من ذوي المواهب بين الشعوب . ذلك أن هؤلاء لا يخضعون دائما لما يحيط بهم من عوامل المجتمع او الجنس ، بل يستغلون امكانيات البيئة ، ليكملوها ويوجهوها بما افادوا من الآداب الناهضة . وهذا ما دفع الادب العربي الى النهوض في العصر الحديث ، فنشأت فيه القصة كما نشأ فيه الادب التمثيلي .

ولن نؤرخ هنا للقصة العربية في معناها الحديث ، وحسبنا ان نشير الى بعض اتجاهاتها العامة : فمما لا شك فيه اننا اتجهنا نحو الادب القصصي ـ مسرحيا كان او غير مسرحي ـ بفضل تأثرها بالآداب الغربية في العصر الحديث ؛ ولكننا سرنا في هذا التأثر في أطوار متعاقبة .

فقد بدأنا هذه الاطوار متأثرين كذلك بالاجناس القصصية المأثورة في ادبنا القديم ، وبخاصة جنس المقامة ، ثم بألف ليلة وليلة ، وبالخرافات أو القصص على لسان الحيوان . وأوضح مثل للتأثر بفن « المقامة » هو « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحي ، وفيه امتزاج تأثير فن « المقامة » بالتأثير الغربي . ففي قصص المويلحي نجد البطل والراوي عنه، وتتوافر في احاديثه عناية بالغة بالأسلوب ، ومخاطرات متلاحقة تربط بينها شخصية البطل الذي تتصل بشخصيات متعددة . وتلك وجوه تأثره بالمقامة . ولكن التأثير الغربي واضح في تنويع المناظر ، وتسلسل الحكاية ، وفي لمحات من التحليل النفسي في صراع الشخصيات مع الحوادث ، ومن النقد الاجتماعي لعهد جديد تصطرع فيه القيم التقليدية مع الوعي الاجتماعي الوليد . ويكشف هذا الصراع عن جوانب من نقد العادات السائدة في الاسرة، وفي نظم الشرطة ، وفي المحاكم الوطنية والاهلية ، وفي الحياة العامة . وينتهي الكاتب الى وجوب الابقاء على الصالح من القديم واقتباس المفيد من نظم الغرب . وهذه نواح لا شك ان الكاتب متأثر في ادراكها وتصويرها

بالثقافة الغربية وبما أثرت في آراء المصلحين في عصره (١) .

وفي قصة « لادسياس » لشوقي تظهر عنايته بالتعبير . ثم اعتماده في تطور الحوادث تطورا خارجيا على عنصر الزمن . وفي هذه النواحي يتجلى تأثره بالمقامة وبألف ليلة وليلة ، ولكنه متأثر كذلك بقصص « الفروسية » السابقة الذكر (٢) . ذلك أن الامير « حماس » المصري يتزوج من الاميرة اليونانية « لادسياس » ، ويفقد الامير عرشه الفرعوني . وتختطف الاميرة، ولكن البطل يذلل العقبات جميعا ، فيستعيد عرشه ، ويتزوج آخر الامر بالاميرة .

واما « الخرافة او القصة على لسان الحيوان » ، فقد اقتصر تأثرنا بالموروث منها على اقتباس بعض الموضوعات من كليلة ودمنة او المأثور من قصص على لسان العجماوات بعد كليلة ودمنة ، ولكن القالب الفني فيها متأثر دائما بقصص الغرب وخاصة بقصص « لافونتين » ، مع تخلف في تقليده نشأ عن قصور من حاولوا اتخاذ هذه القصص المنظومة وسيلة لتربية النشء ، واقرار الحكم الخلقية عن طريق فكاهي . وذلك كما في قصص « آداب العرب » لابراهيم العرب ، وفي هذا السبيل تقدم محمد عثمان جلال خطوات في تمصيره قصص « لافونتين » في كتابه : « العيون اليواقظ » التي يزعم انه اخذها راسا عن ايسوبس .

وقد بلغ شوقي بهذا الفن اقصى ما تيسر له من كمال في العربية حتى اليوم . في مقطوعاته التي ساقها على لسان الحيوان . وقد عرف كيف يجاري فيها فن « لافونتين » الفرنسي ، فعرض الصور عرضا حيا ، والتزم المقابلة الكاملة في التصوير بين الحيوان – بوصفه رمزا – وبين الناس المرموز اليهم ، وقصد فيها الى معان خلقية متصلة بروح عصره واحداثه ، مثل تنبيه الوعي القومي ، وحب الوطن ، ونقد العادات الاجتماعية . وغالبا ما يصحب ذلك روح السخرية المرة والفكاهة اللاذعة ، وقد تطلع شوقي الى

لافونتين

---

(١) ويتجلى نفس هذا النوع من التأثر بالمقامة والثقافة الغربية معا في « ليالي سطيح»، لحافظ ابراهيم ، و « شيطان بنتاؤور » لاحمد شوقي .

(٢) انظر هذا الكتاب ، ص ٥٠٠ – ٥٠٢ ، ٥٠٣ – ٥٠٥ .

اغناء اللغة العربية في هذا الجنس الادبي منذ حداثته حين كان يدرس في اوروبا ، وصرح في مقدمة الطبعة الاولى لشوقياته بأنه رمى فيه الى السير على نهج « لافونتين » (١) .

وفي الطور الثاني من ميلاد الادب القصصي في عصرنا الحديث اخذنا – في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين – نتخلص قليلا قليلا من الاعتماد على التراث العربي القديم ، وبدأ الوعي الفني ينمي جنس القصة من موردها الناضج في الآداب الاخرى ، وقد بدأ هذا الطور بدءا طبيعيا بتعريب موضوعات القصص الغربية وتكييفها لتطابق الميول الشعبية ، او لتساير وعي جمهور المثقفين . وطبيعي – والحالة هذه – الا يحفل المعرب أو الكاتب العربي بدقة الترجمة او مطابقة الاصل ، اذ لم يكن للترجمة الامينة قيمة آنذاك ، بل كان شأنها أن تباعد بين القصص المنقولة ومتذوقيها من

---

(١) لا يتسع المجال هنا لضرب الامثلة على كل ذلك والمقارنة بينها ، والنصوص عربية يتيسر الرجوع اليها . وراجع ايضا : الدكتور محمود حامد شوكت : الفن القصصي في الادب المصري الحديث ، ص ٣٧ – ٦٦ .

ونكتفي هنا بذكر هذه الاقصوصة على لسان الدجاج لشوقي . وفيها تتجلى خصائص فنه وغايته منها تنبيه الوعي القومي الى خطورة الاجنبي الدخيل :

بينا ضعاف من دجاج الريف — تخطر في بيت لها ظريف
اذ جاء هندي كبير العرف — فقام في الباب مقام الضيف
يقول : حيا الله ذي الوجوها — ولا أراها ابدا مكروها
اتيتكم انشر فيكم فضلي — يوما ، واقضي بينكم بالعدل
وكل ما عندكم حرام — علي ، الا الماء والمنام
فعاود الدجاج داء الطيش — وفتحت للديك باب العش
فجال فيه جولة المليك — يدعو لكل فرخة وديك
وبات تلك الليلة السعيدة — ممتعا بداره الجديدة
وباتت الدجاج في امان — تحلم بالذلة والهوان
حتى اذا تهلل الصباح — واقتبست من نوره الاشباح
صاح بها صاحبها الفصيح — يقول : دام منزلي المليح ،
فانتبهت من نومها المشئوم — مذعورة بصيحة كالبوم
تقول ما تلك الشروط بيننا — غدرتنا ، والله قد غدرتنا
فضحك الهندي حتى استلقى — وقال : ما هذا العمى ؟ يا حمقى
متى ملكتم ألسن الارباب ؟ — قد كان هذا قبل فتح الباب .

المعاصرين . فكان الكاتب يخلق الموضوع من جديد ، مستهديا الاصل الاجنبي في مجموعه ، لا في تفاصيله ، مستبيحا تغيير ما شاء ، حتى أسماء الشخصيات والاماكن ، واضافة ما يشاء ، ليغير مجال الاحداث . وما أشبه الكتاب في هذه المرحلة بالمقلدين تقصر مواهبهم الفنية عن الابداع ، فيلجأون الى متابعة خطى من يعجبون بهم من أهل الآداب الاخرى . وطبيعي أن يكون التقليد تمهيدا للخلق والابتكار . وغالبا ما كان انحراف هؤلاء المقلدين عن مراعاة الدقة في نقل الاصول التي ترجموا عنها تشويها لقيمها الفنية ، وقصورا عن كشف الجوانب النفسية ، واغراقا في اجادة التعبير الذي لا يتصل اتصالا وثيقا بالفكرة او الموقف او الحال النفسية ، ولكنهم جاروا أذواق عصرهم ، ولقوا لديه رواجا . ونمثل لهم هنا برفاعة رافع في ترجمته قصة : « مغامرات تليماك » للكاتب الفرنسي « فنلون » ، وقد أسماها المترجم : « وقائع الافلاك في حوادث تليماك » وبمحمد عثمان جلال في ترجمته : « بول وفرجيني » لبرناردين سان بيير ، بعنوان : « الاماني والمنة ... » .

وعلى رأس من نحوا هذا المنحى مصطفى لطفي المنفلوطي في قصصه الطويلة ، مثل ترجمته لقصة « بول وفرجيني » السابقة ، وأسماها : « الفضيلة » ، ومثل ترجمته « ماجدولين » لالفوس كار ، ومثل قصصه القصيرة المقتبسة من أصولها الغربية في « النظرات » وقد سما فيها جميعا بالتعبير اللغوي ، ولكنه تعبير متخلف عن الوعي الفني لهذا الجنس ، وبهذا نال هذه القصص تشويه صارت به دون الاصل ، وان كانت قد لقيت رواجا لدى من يولعون بفخامة العبارة . وقد سار على طريقته حافظ ابراهيم في ترجمته قصة « البائسين » لفكتور هوجو .

ثم نضج الوعي الادبي ونهض الجمهور ثقافيا ، فتطلب الترجمة الصحيحة . وقد قام بها كثير ممن أسدوا الى الادب واللغة يدا عظيمة . وكان ذلك في فترة الجهود التي بذلت لظفر مصر بالاستقلال الكامل . بين الحربين العالميتين ، ونذكر من هؤلاء الدكتور طه حسين ، والدكتور عبد الرحمن بدوي ، والاستاذ عبد الرحمن صدقي ، والدكتور محمد عوض

محمد ، ومن اليهم من المعاصرين . وطبيعي ان الترجمة الصحيحة عماد الابداع الادبي . وسبيل النضج الفني . وقد كانت هذه الترجمة في أكثرها من الآداب الغربية ، ثم من الادب الروسي .

وقد اخذ الوعي الفني الخالق في النضج في خلال المراحل السابقة ، فشرع يحاول أدبا قصصيا يتصل بعصرنا وبيئتنا . وتقوم فيه القصة بدورها الاجتماعي الذي تقوم به في الآداب الغربية ، أو قريبا منه . وقد تأثرنا في اتجاهها العام بالكلاسيكية(١) أولا، ثم تأثرنا بالرومانتيكية(٢) في منهج القصص التاريخي كما يمثله « جورجي زيدان » (١٨٦١ – ١٩١٤) . ومنهجه متأثر بمنهج « ولترسكوت » أب القصة التاريخية الرومانتيكية في أوروبا (٣) . ثم تأثرنا بالقصص التاريخي الرومانتيكي في نزعته العاطفية القومية والوطنية ، ويمثل هذا الاتجاه الاستاذ محمد فريد ابو حديد في قصصه ، مثل قصة « زنوبيا » وقصة « المهلهل » ، والاستاذ محمد عوض محمد في قصة « سنوحي » .

واخيرا بدات القصة العربية تتأثر بالاتجاهات الفلسفية والواقعية في معالجة الحقائق الكبرى او المشكلات الاجتماعية . ونقتصر هنا على التمثيل بقصة : « أنا الشعب » لمحمد فريد ابي حديد ، وقصة الإستاذ توفيق الحكيم : « عودة الروح » ، وقصة : « الارض » للاستاذ عبد الرحمن الشرقاوي . . . وكذا قصص الاستاذ نجيب محفوظ (٤) . وسنضرب امثلة ببعض هذه القصص حين نتحدث في النواحي الفنية في القصة ، ونوجز الآن فيها القول ، وهي تمس الحكاية في القصة ، ثم الاشخاص ، ثم الاسلوب .

---

(١) كان طبيعيا أن نتأثر أولا بالكلاسيكية ، لانها مذهب محافظ ، يتناول موضوعات عامة مسالمة ، من نواحيها العامة ، انظر كتابي : الرومانتيكية ، ص ٢ – ١٣ .

(٢) وقد تأثرنا بالرومانتيكية لا في نواحي ثورتها الاجتماعية ، اذ لم تكن البيئة مهيأة لذلك ، انظر المرجع السابق ، الباب الثاني .

(٣) لهذا المنهج انظر كتابي : « الادب المقارن » ، الطبعة الثانية ، ص ٢٠٦ – ٢٠٨ .

(٤) لم نقصد هنا الا الى ذكر الاتجاهات العامة ، مع ذكر أمثلة عامة . وغرضنا هو التمهيد للاتجاهات الفنية في القصة بذكر لمحة عن تطور مفهومها عندنا ، كما ذكرنا تطور هذا المفهوم في الآداب الاخرى .

٢

الحكاية في القصة

وهي تقابل الحكاية او الخرافة في المسرحية ، وتشبهها في انها مجموعة احداث مرتبة ترتيبا سببيا ، تنتهي الى نتيجة طبيعية لهذه الاحداث . وهذه الاحداث المرتبة تدور حول موضوع عام (١) ، وهو التجربةالانسانية. وقد رأينا — في حديثنا في تطور القصة — كيف صارت هذه التجربة نفسية اجتماعية ، بعد أن كانت ذات صبغة غيبية ، ونزعة ارستقراطية ومغامرات ملحمية .

وهذه التجربة الانسانية تفترق عن التجربة الشعرية في انها موضوعية اجتماعية بطبيعتها ، على حين تظل التجربة الشعرية ذاتية في جوهرها . فالقصاص قد يذكر آراءه ويصف مشاعره في تجربة عاناها ، ولكنه لا يصفها وصفا من ثنايا شعوره كالشاعر ، بل يخلقها خلقا موضوعيا في عالم خاص ، فتكتسب به حينئذ طابع التبرير والاقناع (٢) .

والتجربة القصصية لا بد فيها من صدق الكاتب ، على نحو ما رأينا في صدق التجربة في الشعر . فليس ضروريا ان يكون القاص قد عاناها بنفسه ، بل يكفي أن يلحظها ويؤمن بها (٣) . ولا بد له في القصة من أن يدرسها في واقع الحياة ، ويستقصي في ملحوظاته ما استطاع ، حتى يتيسر له الكشف عن جوانبها ، وتصويرها تصويرا فنيا صادقا . وليس له في ذلك أن يتجاوز بحال خبرته . أو يصور ما لم يحط به خبرا ، اذ لن يتيسر له آنذاك تبرير الاحداث والحالات النفسية والقضايا الاجتماعية تبريرا موضوعيا بوقائع الحياة وحقائقها .

على ان الصدق — حتى عند الواقعيين — ليس معناه حكاية الواقع كما هو ، او سرد رواية التاريخ كما حدث ، اذ الفن يستلزم — بطبعه —

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٦١ — ٦٥ .

(٢) انظر هذا الكتاب ، ص ٣٧٨ — ٣٧٩ ، ٤٩٠ — ٤٩٢ .

(٣) هذا الكتاب ، ص ٣٨٥ — ٣٨٨ .

الاختيار بين الاحداث وترتيبها على نحو خاص مقنع فنيا ، بحيث توحـي في عالمها المصور في القصة بالقضايا التي يؤمن بها القاص ويدعو اليها . وفي هذا يتجاوز القاص الواقعي نفسه عالم الواقع كما هو . فهذا الصدق ليس مرده وقـوع حوادثه التي ساقها كما هي ، ولكن مرجعه الي سياقها على طريقته المقدمة واقعيا وفنيـا (١) .

والقاص من اجل ذلك في حاجة الى مهارة فنية يتجـاوز بهـا مجـرد سرد ما يقع . وبهذا نستطيع أن نفهـم نصيحـة « جورج دوهامل » لأديب قصصي ناشىء : « او انت صادق النية فيما تريد ؟ اذن تعلم كيف تكذب » . يقصد بالكذب براعته في سبك الاحداث المختارة مـن الواقـع وتبريرهـا فنيا (٢) . ويصرح « زولا » بأن الحيدة في الفن مستحيلة . وعلى القـاص أن يستقي حوادث قصته من الواقع ، ولكن لا بد له من التدخل بترتيبهـا لتبريرها فنيا ، وهو ما تظهر فيه أصالته ، بحيث يقصد من وراء عرضهـا الى تغيير الواقع في المجتمع ، دون أن يخرج مع ذلك مـن حـدودها الـى التصريح بآرائه مباشرة . ولهذا يـرى « زولا » أن الواقعيين مثاليـون في دعوتهم — كالرومانتيكيين —ولكنهم يسلكون الى مثالهم طريقة تصوير الواقع على نحو مقنع بقضاياهم ، ولا يسلكون فيـه سبيـل الفـروض والخيـال كالرومانتيكيين (٣) . وحسبنا هنا أن نوجز القـول في موضوع الحكايـة . واختيار أحداثها ، ووحدتها الفنية ، وما يتصل بذلك مـن وصف البيئـة ومجـال الحـوادث .

ا — اما موضوع الحكايـة في القصة ، فالحق انه لا وجود لموضوعات

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٥١٥ — ٥١٨ ، ٥١٩ — ٥٢٠ .

(٢) انظر :

Ch. Lalo : Notion d'Esthétique, p. 29-30

فلا صلة بين الكذب بهذا المعنى وبين ما يحكيه نقاد العرب من ان اصدق الشعر اكذبـه ، انظر (ص ٤٨٤ — ٤٨٥ من هذا الكتاب) ، وسبق ان نبه ارسطو الى ضرورة اختيار الفنـان احداث مسرحيته لتحكي ما يمكن ان يقع ، لا ما وقع فعلا (هذا الكتاب ، ص ٤٩ — ٥٠) .

(٣) انظر :

E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 18-20, 35-70.

وفي رسالة من بلزاك الواقعي الى جورج صاند الرومانتيكية يقول بلزاك ان مثاليته في تصوير القبح كمثالية جورج صاند في تصوير الجمال ، انظر :

Ch. Lalo : L'Art Loin de la Vie, p. 263.

نبيلة وأخرى غير نبيلة ، ومرد الامر في ذلك الى الحياة ومطالبها . وجميع القصص الحديثة تدور على معرفة الانسان في نفسه ، وفي صلته بمجتمعه وأسرته .

وقد اتجه كثير من كتاب القصة الاوروبيين في مطلع العصر الحديث الى دراسة الانسان في القصة بوصفه نموذجا لطبقة من الطبقات الاجتماعية، او لجيل من الاجيال ، ففيه تتجلى اتجاهاتها الفكرية ومثلها . والقصة لدى هؤلاء تاريخ للعادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية . وكأن هؤلاء يخضعون لنظرية « تين » في قوله : « في كل مجتمع أنواع من الناس ، وفي كل نوع أناس متشابهون فيما بينهم : يتحدون في أحوال ميلادهم ونشأتهم، ويتفقون في مصالحهم وحاجاتهم وأذواقهم وعاداتهم وثقافتهم ، كما يتفقون في بواطنهم . فاذا رأى المرء واحدا منهم فقد رآهم جميعا . وفي كل علم ندرس نماذج مختارة لكل طبقة من طبقات هؤلاء المواطنين (١) » . ومن كبار من يمثلون هذا الاتجاه في الآداب الغربية « بلزاك » (٢) ثم « جول رومان » Jules Romains (١٨٦٨ — ١٩٤٣) . وقد أخذ يؤرخ للحياة الباريسية والفرنسية والاوروبية في قصص مسلسلة، مثلا : قصة «يوحنا كريستوف» نشرها من عام ١٩٠٤ حتى عام ١٩١٢ ، وجمعها بعد ذلك في عشرة اجزاء، ثم قصصه التي عنوانها « ذو الارادة الخيرة » Les Hommes de Bonne Volonté ، وبدأ يصدرها منذ عام ١٩٣٢ في سبع وعشرين مجلدا . وجميعها تسير على نهج تقديم الشخصيات نموذجا لطبقاتها وبيئاتها ، وهذا الاتجاه يرجع في أصله الى المذهب الواقعي والطبيعي . وقد اثر به « بلزاك » ثم « جول رومان » في كتاب القصة في الادب الاوروبي الى ما يقرب من منتصف القرن العشرين (٣) . نذكر من بين هؤلاء القصصي

---

(١) انظر :

François Mauriac : Le Roman, Paris 1928, p. 38-39.

وكلام « تين » مطابق لنظريته في تأثير الجنس والبيئة ، انظر كتابي : الادب المقارن ، الطبعة الثالثة ، ص ٥١ — ٥٩ ، وكذا هذا الكتاب ٣٣٩ — ٣٤٠ .

(٢) انظر ما كتبناه في منهجه ، ص ٥١٦ — ٥١٩ من هذا الكتاب .

(٣) انظر :

50 Année de Découvertes, p. 42-43.

الانجليزي « أرنولد بنيت » المتوفي عام ١٩٣١ ، في قصصه في « المدن الخمسة » Tales of Five Towns . وقد أصدرها عام ١٩٠٥ . وكذا سلسلة قصصه الثلاثة المسماة : Clayhanger (١) (١٩١٠-١٩١٦) ، ثم الكاتب الانجليزي الآخر « جالسورثي » Galsworthy (١٨٦٧-١٩٢٣) مثلا في سلسلة قصصه التي ظهرت منذ عام ١٩٢٤ م . وقد جعل عنوانها جميعا : « الملهاة الحديثة » A Modern Comedy ـ وهي تابعة لقصصه في ملحمة أسرة « فورسيت » The Forsyte Saga التي بدأ ظهورها منذ عام ١٩٠٦ ، وفيها يؤرخ لأسرة انجليزية بورجوازية ، ويحكي من خلالها تاريخ انجلترا منذ العصر الفكتوري الى عهده (٢)

وممن تابع هؤلاء في منهجهم من كتابنا الاستاذ « نجيب محفوظ » في قصتيه : « خان الخليلي » (٣) ثم « بداية ونهاية » (٤) . وهاتان القصتان تتناولان تاريخ أسرة من الطبقة الوسطى أثناء الحرب العالمية الاخيرة ثم عقبها . وكذا في ثلاثيته : « بين القصرين » ثم « قصر الشوق » ثم « السكرية » (٥) . وهي تصور نماذج بشرية عاصرت أخطر فترة في تطور حياة مصر في العصر الحديث ما بين عام ١٩١٧ وعام ١٩٤٤ .

وخطر هذا النوع من القصص أنه يتطلب معرفة تامة للحياة الاجتماعية والسياسية في الفترة التي يؤلف لها القاص ، لا مجرد الالمام بمظاهرها ، او الاعتماد عن سرد روايات تاريخية في تصويرها . والا جاءت الصورة مكرهة مفتعلة . ولا يصح الاعتماد في احياء الفترة التاريخية على شيء من الخيال وخلطه بالمعلومات التاريخية ، والا خرجت الصورة زائفة لا تكشف عن غرض الكاتب في التأريخ للفترة التي يصفها . فينبغي أن يكون المؤلف

---

(١) المرجع السابق ، ص ٤٤ - ٤٦ ثم :
E. Legouis et L. Cazamian : Hist. de la Litt. Angl., p. 1256 -1257.

(٢) المرجع السابق ، ص ١٢٥٩ - ١٢٦٠ ، ثم :
50 Année de Découvertes, p. 44-45.

(٣) أصدرها المؤلف عام ١٩٤٦ .

(٤) أصدرها المؤلف عام ١٩٤٩ .

(٥) صدرت القصة الاولى من الثلاثية عام ١٩٥٦ ، والقصتان الاخيرتان عام ١٩٥٧ .

عاش في هذه الفترة ، وجمع دقائق الحياة فيها بنفسه كما فعل الاستاذ نجيب محفوظ في أدبنا الحديث مثلا . ولذا كانت قصص « جول رومان » ـ في الفترة التي اعتمد فيها على التاريخ وعلى خياله ـ دون قصص « بلزاك » التي تناولت الفترة التي عاصرها (١) .

ويتضح عيب هذا النوع من القصص اذا اقتصر على ابراز الصفات المشتركة بين الفرد وبيئته او طبقته ، لاتخاذه نموذجا لها ، دون النفاذ الى خصائص الفرد التي يتميز بها عمن سواه ، حتى أهل طبقته الاجتماعية نفسها . واذا أهمل المؤلف في الكشف عن هذه الخصائص جاءت شخصياته نماذج عامة لا حياة فيها .

وأحدث من الاتجاه السابق : في موضوع القصة ، أن يقصد المؤلف الى الكشف عن الخصائص المميزة لكل فرد عمن سواه . وفي هذا الاتجاه يسبر المؤلف الاغوار النفسية للانسان ، ومسلكه من بيئته ومجتمعه ، ومطالبه في موقف معين . « ولاول وهلة ، يبدو للمرء أن الناس جميعا يكادون يتفقون في حركاتهم وفيما يتبادلون من ألفاظ ، وفي مواطن حبهم وبغضهم ، ولكنه اذا أخذ يدرس كلا منهم وحده عن قرب ارتسمت له صفاتهم المميزة لكل فرد منهم، وبرز له تعارضهم في الاشياء بروزا لا يستطيع محوه ... والكشف عما يتميز به كل قلب ، في كل فرد ، هو واجب القاص اليوم » (٢) . فلم يعد هم الكاتب القصصي محصورا في رسم نماذج بشرية للوصول او الطموح ، او البخيل ، او رجل الدين في فترة ، اذ ان مثل هؤلاء ـ اذا أخذوا نماذج ـ تفسر أعمالهم كلها على هذا النمط ، كأنها محكومة بعاطفة واحدة أو نزعة واحدة . وفي هذا يتشابهون مع سواهم ، ولكن الامر في الفرد أكثر تعقيدا في دوافعه ، وأكثر حيوية في اتجاهاته ، حتى ليستعصي تفسير جوانبه في بساطة ويسر . فهو مخلوق من لحم ودم، له نشأته ووراثته وأمراضه النفسية الخاصة ، قادر على القيام بكثير من أعمال الخير والشر معا ، يتوقع المرء منه كل شيء ، ويخاف منه ويأمل

---

(١) انظر :

H. Clouard : Hist. de la Litt. Franç. du Symbolism à nos Jours, Vol. II, p. 411-418.

(٢) انظر :

F. Mauriac, op. cit. p. 43-45.

فيه كل أمر . ولا يتناقض هذا الاتجاه مع قصد المؤلف الى الكشف عن قضايا وآراء اجتماعية من خلال التصوير الدقيق لأحوال الفرد . وكما كان « بلزاك » مثالا للاتجاه الحديث الاول للقصة الذي سبق أن أشرنا اليه ، كان « دوستوفسكي » Dostoievsky (١٨٢١ — ١٨٨١) اول من سـ الاتجاه الثاني للادب العالمي كله (١) .

ومنهجه لا يبتعد كثيرا عن منهج الواقعيين . ذلك أنه يعتمد — الى جانب خبرته العامة بالانسان والمجتمع الانساني — على ملاحظة كل فرد في حالاته الخاصة على حدة . فكان يجد متعة في تتبع السائرين في الطرقات والشوارع . حتى يبدو له أن واحدا منهم يستحق ان يكون موضوع قصة ، فيتابعه . ويستدل من دقائق ظاهره على ما خفي منه . وعن طريق الدربة وطول المران كان حدسه — فيما لا يراه صادقا ، كصدق فهمه لما يراه . يقول عن نفسه : « كنت مولعا بأن ألحظ السائرين في الشوارع واتأمل سحنهم المجهولة ، وأبحث من هم ، وأتخيل كيف يحيون ، وما يمكن أن يكون مثار اهتمامهم في الوجود » (٢) . ولكن « دوستوفسكي » لا يلاحظ لذات الملاحظة ، ولا تستولي عليه في ملحوظاته فكرة سابقة ، يخضع الظواهر لها ، وانما يبدأ ملحوظاته وعنده أفكار طافية ، عامة ، تنتظر البرهنة عليها من الواقع ، فيظل يبحث — في حيدة — عن توجيه الافكار ، وذلك بجمع الحقائق عن طريق الملحوظات الصادقة التي يراها في المجتمع ، وله بعد ذلك الاصالة في ملء فجواتها ، وصياغتها ، وترتيبها ترتيبا موحيا بالافكار العامة . فهو لا يعمل على اخضاع فكرنا واكراهه ، ولكن « على نارته ، بجلاء بعض حقائق خفية عنا وهي تبهره بضوئها ، فلا يلبث أن يجعلها تتجلى — كما بدت له — من أعظم الحقائق قيمة ، بل ربما كشف ها عن أعظم ما يمكن أن يصل اليه الفكر الانساني . وهي ليست حقائق تجريدية ولا خارجة عن نطاق الانسان ، بل هي حقائق نفسية مستعصية على غير ذوي البصيرة » (٣) . وقد تظل الفكرة تختمر في نفسه سنين طويلة

---

(١) المرجع السابق ، الفصل السادس .

(٢) انظر :

A. Gide : Dostoievsky, Paris, 1947, p. 123-124.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٢٨ — ١٢٩ — وفي هذا يقول عنه الفيلسوف نيتشه : « انه الوحيد الذي عرفني شيئا في علم النفس » ، (المرجع السابق ، ص ١٢٧) .

قبل ان يسوق الوقائع الى حكايته ، يجلوها بها فهو يقول مثلا : « ظلت فكرة هذه القصة في نفسي منذ ثلاث سنوات » ، كتب هذا عام ١٨٧٠ م ، يقصد قصة « الاخوة كارامازوف » التي ظهرت بعد ذلك عام ١٨٧٠ (١) .

وواضح أن الحكاية في وقائعها وحوادثها ، ليست لها في ذاتها قيمة فنية. وكثيرا ما تحفل القصص التافهة بكثير من الاحداث الغريبة . والقصص « البوليسية » تحفل أكثر من غيرها بحوادث من ذلك النوع ، وهي مع ذلك في المرتبة الثانية من الناحية الفنية . وانما تكتسب أحداث القصة قيمتها بالطريقة التي تعرض بها ، وبما تكشف عنه هذه الطريقة الفنية من أهمية انسانية للاحداث ، ونعرض هنا موجزين بعض المبادىء المتبعة في هذا الغرض .

١ ــ لا بد من ترتيب الاحداث ترتيبا تصير به ذات وحدة عضوية . فهي ــ كالمسرحية ــ ذات مبدأ تتكون به أسس الحكاية ، ثم تبلغ الحوادث قمة تأزمها ، ثم تصير الى نهايتها في الخاتمة . وهذا ما يتوافر في القصة بعامة ، ولكنها بعد ذلك تختلف ــ في وحدتها ، وفي مرونة التصرف في أحداثها ــ عن المسرحية . فمركزها يدور حول وحدة الحدث . ويقصد بها تركيز الحقائق حول حقيقة جوهرية ، أو فكرية عامة ، او شخصية أساسية ، تتعلق بها الحقائق والافكار والشخصيات الاخرى . وينتج عن ذلك وحدة الاهتمام ، ووحدة الشعور بالموضوع او الشخصية . ثم تتقدم القصة في الحركة ، لتضاعف الشعور والاهتمام بالموضوع بعرض الحوادث ، او بوصف صداها في الابعاد النفسية للشخصيات .

فمثال القصص التي تظهر وحدة الحدث فيها في شكل فكرة عامة لموضوعها قصة « أميرة كليف » السابقة الذكر (٢) ، اذ موضوعها أن اميرة تحب رجلا غير زوجها ، وتلجأ الى زوجها نفسه لانقاذ شرفها ، ومن ثم وحدة الحدث ووحدة الاهمية ، ثم تأتي حركة القصة من تطور الشخصيات الثلاثة : الاميرة وزوجها وحبيبها ، تطورا متلازم الحلقات ، بعضهم مع بعض . والصراع فيها نفسي محض .

---

(١) نفس المرجع ، ص ١٢٨ ــ ١٢٩ .

(٢) انظر هذا الكتاب ، ص ٥١٠ ــ ٥١١ ، ٥٢٠ وقد آثرنا الامثلة الاكثر ايجازا .

وفي القصص الرومانتيكية ثم الواقعية التي ذكرناها قبل ، تظهر اهمية بصة في فكرة صراع البرجوازيين لنيل حقوقهم من المجتمع ومن الارستقراطيين ثم صراع العمال للحصول على حقوقهم كذلك ممن يضطهدونهم (١) .

اما القصص التي تدور حول شخصية واحدة تتصل بها الشخصيات والفكرة العامة ، فمثالها قصة « مدام بوفاري » (٢) لفلوبير ، فهذه السيدة تمثل الشخصية الرومانتيكية التي تقع ضحية استسلامها لآمالها، وتصادم هذه الآمال بالواقع المرير . وهي ـ مع تمثيلها لهذه الفكرة ـ مصورة تصويرا نفسيا حيا دقيقا . وكذلك الشخصيات الاخرى في القصة ، فهم مرتبطون بالسيدة « بوفاري » في حركة القصة ، وفي المصير .

وقد تتشعب الافكار في موضوع القصة ، وتتعدد فيها الشخصيات والمصائر حتى تخفى وحدتها على القارىء لاول وهلة ، ولكنه ـ حين يدقق النظر ـ يرى وراء هذا التعدد محورا ترتكز عليه وحدتها . وهذه الظاهرة في أصلها روسية . وقد انتقلت منها الى الآداب الاوروبية (٣) . ونضرب لها هنا مثلا بقصة « الاخوة كارامازوف » (٤) لدستوفسكي . وتتمثل الوحدة في موقف الابناء جميعا من أبيهم في بغضهم اياه ، فهو آثم في نظر

---

(١) انظر امثلة لها ، ص ٥١٣ ـ ٥١٧ .

(٢) ترجمها الدكتور محمد مندور الى العربية ومن اليسير الرجوع اليها .

(٣) H. Peyre : Contemporary French Novel, New York, 1955, p. 35-37.

(٤) هي تاريخ اسرة « كارامازوف » ـ وهي مؤلفة من الاب « فيودور » ، شيخ مستهتر سكير مراب ، له أبناء شرعيون ثلاثة : « ميتيا » و « ايفيان » و « اليوشا » ثم ابن غير شرعي « سمير دياكوف » . والاخير خبيث مسف ، ولكنه ذكي محتال ، وهو مثل سيء لاخوته في نشأته ، يحيا خادما في منزل والده . أما « اليوشا » فهو أطهرهم نشأة وطوية ، فقد نشأ في مؤسسة دينية ، على يد الراهب «زوسيم» . والضابط « ميتيا » فيه أريحية عجيبة ، على الرغم من عواطفه المتناقضة المتضادة ، فهو متجبر قاس ، ولوع بالملذات . وهو الى ذلك كريم ، يضحي احيانا في سبيل غيره . أراد أن ينقذ والد حبيبته « كاتيا » من ضائقة =

« اليوشا » لاهماله اياه ، لانحرافه عن الدين . وهو منافس لابنه « ميتيا » في حبه ، ثم هو محقور من « ايفان » وهو في نظر « سميردياكوف » سيد قاس يتخذه خادما . ووحدة القصة كذلك ظاهرة في « القلق » الذي يسود هذه القلوب جميعا ، وهو قلق فكري . فهي تحليل دقيق للنفس الانسانية في نوازعها الخفية . وفيها يشرح المؤلف الافكار التي تساور كل انسان ، دون أن يستطيع ــ صراحة ــ مواجهتها ، على حين هي تصطرع دائما في كل نفس . وفي هذا الصراع يتجلى بؤس الانسان الذي يدفعه الى الهاوية . ولكن الانسان ــ مهما بدا خبيثا شريرا ــ له مع ذلك باطنه الطيب الذي يتراءى في أشد المواقف يأسا . وفي جميع الافكار والخواطر يتجلى في القصة صراع الخير مع الشر ، دائرا حول الايمان بالله او بمستقبل الانسانية . وهذا ما يبرر قول « دستوفسكي » في رسالة له يتحدث فيها عن غايته من هذه القصة : « ان المسألة الاساسية التي أتتبعها في كل أجزاء هذا الكتاب هي تلك التي تؤت بعبئها شعوريا ولا شعوريا طول حياتي ، الا وهي وجود الله » (١) . وفي هذه القصة يتدخل المؤلف ليصف شخصياته ، نقدمها ، ويشرح ميولها ، ويمهد لمصائرها .

= مالية ، واستدرجها مغريا اياها يريد بها السوء ، ولكنها حين جاءت اليه ، ارتاع من فكرته الدنيئة في الرغبة فيها ، واعطاها المال دون ان يطلب شيئا . وقد خطبها ، ولكنه سرعان ما علم انها لا تحبه ، وان كانت تقدره اعترافا بصنيعه . وقد هام بحب « جروشنكا » فهي امراة لعوب غادرة قلب ، يحبها ابوه كذلك . وعلى النقيض منه كان « ايفان » ، ذهو مهذب رقيق الشمائل ، ولكنه شاك ، لا يؤمن بالله ، على انه يبدو بعد ذلك ذا عقيدة كامنة في اطواء نفسه ولشبهه في خلقه بالفتاة « كاتيا » كان يتعلق بها ، وتشعر هي بميلها اليه ، ولهذا كان يبغض اخاه « ميتيا » الذي هجر هذه الفتاة ، ولبخل الوالد وسوء خلقه ، يبيت له « سمير دياكوف » ، ويوري بفكرته امام « ايفان » ، فيدعه يفهم موافقته على ذلك . فيتجرا ويقتل الاب ويتهم في قتله « ميتيا » . ويستيقظ ضمير « ايفان » في محادثة بينه وبين « سمير دياكوف » . ويصاب « ايفان » بنوبة شديدة ويحاول بعدها ان ينقذ « ميتيا » الذي حكم عليه بالاشغال الشاقة ، فلا ينجح . وتقف القصة عند هذا الحد . وقد كان في نية المؤلف ان يتبعها بقصة اخرى تكشف عن مصير بقية أفراد الاسرة .

(١) انظر .

A. Gide : Dostoievsky, p. 128-129.

ونحيل القارىء الى بعض صفحات يعالج فيها المؤلف العقيدة من خلال شخصياته ونظراتهم المختلفة ص ٥٩ ، ٤٨٢ ، ٥١٦ ، ٥٣٤ ، ٥٥٥ الخ (على حسب الترجمة الفرنسية ، باريس ١٩٤٨) .

ومما تقدم يتضح الفرق بين وحدة القصة ووحدة المسرحية . فالمسرحية خاضعة لزمن العرض ، على حين القصة متحررة من ذلك . والمسرحية لا مجال فيها لتدخل المؤلف بالشرح والتعليق ، اذ مجال الوصف فيها ضيق ، ومدارها على تقديم الحدث في الزمن الحاضر دائما . وهي مبنية قبل كل شيء على الحوار ، ويقل فيها حديث المرء لنفسه « مونولوج » ، أو يمحي امحاء تاما ، ولا يتيسر فيها تعدد الشخصيات على نطاق واسع ، ولا تنويع مصائرهم كذلك ، فمجالها محدود دائما . على النقيض من القصة في هذا كله .

ولهذا جعل أرسطو الحدث أهم من سواه في المسرحية ، لان السعادة والشقاوة للشخصيات مبنيتان فيها على الاحداث التي يعرضها المؤلف بالحوار ليحاكي بها ما يجري في الحياة على نهج خاص . وفي هذه الاحداث والافعال تتكشف صفات الشخصية . ثم ان هذه الافعال المحكية بطريق الحوار متتابعة واضحة التسلسل ، لانها السبيل الى تطور الشخصيات ، والانتهاء بهم نهاية طبيعية للاحداث ، من سعادة او شقاوة (١) .

ولكن السعادة او الشقاوة مجال تصويرهما أوسع في القصة ، اذ لا يعتمد الكاتب فيها على الحوار وحده ، بل يصور كذلك الشخصيات ، وطريقة نظرتهم الى الاحداث ، بما له في القصة من حرية فنية ، كما يصور راي كل منهم في سلوك الآخرين ، وصدى الاحداث في الوعي الاجتماعي . فمن اليسير في القصة ان ينظر المؤلف الى الحدث الواحد من زوايا مختلفة، بالقاء أضواء نفسية على جوانبه ، فيتعمق في الكشف عن الابعاد النفسية ، ويبين مثلا أن الجوانب الهامة في كل انسان خبيئة وراء المظاهر والافعال ، عميقة الجذور ، اذ لا يبدو لنا من كل امرىء الا كما يبدو من الثلوج العائمة، تظهر رؤوسها على حين يغوص جانبها الهائل في أعماق المحيط . ومؤلف القصة لا يقتصر على المطابقة بين الشخصيات ومطالبها وتطويرها بطريق

---

(١) سبق ان شرحنا نظريات ارسطو في المأساة وبينا قيمتها ، ص ٥٩ ــ ٦١ من هذا الكتاب .

الافعال ، كما في المسرحية ، ولهذا لا تعتمد القصة على الازمة او العقدة ثم الحل وحدها ، كما راى ارسطو في المسرحية ، بل على التعمق في الكشف عن جوانب الموقف من خلال الشخصيات وبوساطة الحديث عنهم وتقديمهم ، فيخلق المؤلف لهم ما يشبه محكمة من هذه الاقوال ، ومن التحليل النفسي .

ووحدة المسرحية تتجلى في وقائعها المرتبطة بالمناظر الدائرة حول حدثها العام ، ووحدة القصة تتضح في فصولها المتنوعة . وقد تظهر وحدة القصة في ترتيب أحداثها كذلك ، ووضوح هذا الترتيب فتشبه المسرحية من هذه الناحية ، كما في كثير من القصص المعروفة ، ولكنها قد لا تظهر أحيانا للقارىء الا حين يشرف عليها — من عل — في نهاية القصة ، فيتبين له آنذاك أن هذه الوحدة مرتبطة كل الارتباط بالحقائق والحوادث السابقة ، وأن كل الاحداث والكلمات بعيدة عن الفضول ، ولها معانيها الخاصة المتعاونة على بلوغ الهدف العام للقصة ، والمشتركة في بنيتها العضويه ، فيرى في النهاية أن القصة لم تكن متصلة الحلقات فحسب ، بل انها كانت كلا لم يتجزأ ، دائرا حول الفكرة العامة التي ما زال المؤلف يتعهدها وينميها ، ويتحرك بها حتى غايتها . اذن ، قد تغيب عن نظر القارىء وحدة القصة أثناء قراءته لها ، كما يفقد الطائر ظله حين يحلق في الجو ، ولكن الظل موجود يعثر عليه الطائر في نهاية شوطه ، وكذلك وحدة القصة (١) . فالقصة — كالحياة — معقدة ، متعددة الجوانب ، ممتدة ، حية المعالم . وقصد المؤلف فيها الى حكاية الفشل او النجاح أقل من قصده الى عرض مناظر وتحليل شخصيات ترمي الى هدف واحد يتصل بحال الانسان في موقف خاص ، وما يحيط به من بؤس ، وما يتوعده من أخطار ، وما يمكن أن يواجه هذه الاخطار به ، بما لديه من وسائل ، وبما منح من ارادة . ويتكشف هذا كله عن فكرة كبيرة ، هي بيان موقف انساني يكون فيه جهد الانسان ذا معنى (٢) . وهذا هو الاتجاه العام لاحداث القصة ، وفي ضوئه

---

(١) انظر :
E. M. Forster : Aspects of The Novel, p. 81-86, 154, 155.

(٢) انظر :
Claude-Edmonde Magny : L'Age du Roman Américain, p. 91-92, 96-97.

نذكر ، في ايجاز ، مسلك القاص في قصته ، وتصرفه فيما يحكي من احداث ، وكيف يتدخل فنيا في عرضها .

٢ ـ والحق أن عرض القصة له طرق كثيرة يصعب تحديدها ، اذ ان حرية المؤلف في هذا الجنس الادبي لا تحدها القواعد كل التحديد . وعبقريته هي التي تعينه على الافادة من الطريق التي يختارها ، او على الانتفاع بكثير من الطرق ، يزاوج بينها في قصته ، فقد يبدأ المؤلف قصته من أول حوادثها ، فيصف نشأة أبطاله ، وميلاد علاقاتهم بعضهم ببعض . ويتبع في ذلك منهجا زمنيا في عرض الاحداث ، كما في قصة « مدام بوفاري » لفلوبير مثلا ، وقصة « الاخوة كارامازوف » السالفة الذكر .

وقد تبدأ القصة بنهايتها وكثيرا ما يقع ذلك في القصص « البوليسية » فتبدأ بوقوع الجريمة ، لتمييز خيوطها ، والرجوع الى كشف الغامض منها . وقد يبدأ المؤلف من فترة خاصة من حياة الشخصية الرئيسية ، في منظر صامت ، يعتمد على الوصف اعتمادا كبيرا ، ثم يقف ليرجع الى الوراء سنين كثيرة ، يشرح بهذا الرجوع المنظر الذي قدمه أولا . وهذه الوسيلة غالبة في قصص « بلزاك » (١) .

ثم قد يدع الكاتب بطل القصة يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم ، ليخلق الشعور بالالفة والثقة ، ولكن على الكاتب أن يحتاط في السرد حينئذ ، فيبرر الحكاية بما يحيط بها من مجال ، لتكون مقنعة من الناحية الفنية .

قد يعرض الكاتب قصته بطريق الرسائل ، كما في « آلام فرتر » لجوته ، او في مذكرات يومية ، كما في قصة «الغثيان» لسارتر . والطريقتان الاخيرتان في حاجة الى مواهب قصصية عظيمة كي تحسن الافادة منهما .

وللكاتب في طريقة عرض شخصياته أن يصورهم من خلال حركتهم

---

(١) انظر :

J. Subeville : Théorie de l'Art et des Genres Littéraires, p. 432-433.

وكذا :

H. Bonnet ; Roman et Poésie..., p. 45-46.

ـ واقفهم ، في حديثهم بعضهم مع بعض ، في الحوار ، او في حديث كل منهم لنفسه . والحوار مشترك بين القصة والمسرحية ، وان كانت المسرحية تعتمد على سواه ، وللقاص أن يتوسع في الاحاديث النفسية لشخصياته ليصور بها وعيهم الباطني ، وليس للكاتب المسرحي أن يستخدم هذه الوسيلة الا في أضيق الحدود . والقصة في الحالتين السابقتين ذات طابع مسرحي ، لان أبطالها يصورون انفسهم في حركتهم ، وهم في كلتا الحالتين يرتسمون امامنا وهم يفعلون ، وبهم تكتسب القصة طابعا « دراميا » ، نبه الى قيمته ارسطو في الملحمة من قبل ، فمدح « هوميروس » من أجله (١) .

ولكن القصة لا بد لها من عنصر قصصي في الحكاية ، ثم في وصف المجال الذي تتحرك فيه الشخصيات ، وفي تفسير بعض ما يقومون به من أفعال . وقد يعتمد المؤلف في بعض ذلك على التقديم الدرامي السابق ، ولكنه يستقل بالحديث عنه في خارج هذا التقديم . ومنذ الواقعيين والطبيعيين أصبح المؤلف يقوم بهذا الوصف والتفسير ، دون أن يظهر ظهورا مباشرا . فعليه أن يذكر هذه الحقائق والتأويلات من غير طابع وجداني ، وبحيث تظهر كأنها صادرة عن قاص محايد مصاحب للشخصيات الاخرى ، فلا يتحمس ولا يغضب ولا يثور على الحقائق . نعم قد تتطابق آراء المؤلف مع شخصية من الشخصيات التي خلقها ، ولكن دون أن يظهر ظهورا مباشرا . فعليه أن يبرر هذه الآراء بالاحوال والدوافع والموقف عامة ، بحيث تبدو موضوعية محضة .

وواضح في قصص كبار الكتاب أن لكل شخصية آراءها الاجتماعية والفلسفية والعاطفية التي يكشف عن سلوكها وحديثها في القصة ، ولكن الكاتب بعد ذلك له آراؤه هو التي تتراءى من وراء الشخصيات جميعا وهي موضوع القصة وهدفها .

ومن العيب في القصص الحديث ان يتدخل المؤلف تدخلا سافرا بالشرح او التعليل ، مستقلا في ذلك عن الحوار والحديث النفسي . فينبغي

---

(١) هذا الكتاب ص ١٢٧ ــ ١٢٨ .

ان يكون تدخله مستورا . وفي أضيق الحدود : كأن يقصد في تدخله الى الغوص في أعماق شخصية (١) ، أو الكشف عن الوعي الباطني لبطل من أبطاله . في ' جمالي يملأ به فجوة يريد الكاتب أن يمر بها دون (٢) تفصيل .

وقد عيب على الرومانتيكيين مثل « ولترسكوت » و « ألكسندر دوماس الأب » ، ثم عيب على « بلزاك » نفسه — في بعض مواضع من قصصه — مثل هذا التدخل بالشرح والتفسير ، رغبة من هؤلاء جميعا في مساعدة القارىء على هضم ما يقرأ (٣) .

واصبحت القصة الحديثة تتطلب من القارىء جهدا كبيرا للكشف عن

---

(١) مثلا يتدخل « دستوفسكي » ليبين ازدواج الطيبة والشر ، وبؤس الخبثاء في مرقفهم الانساني ، فيتحدث عن حال « فيدور » بعد موت امرأته ، وكانت قد هربت منه : « يقال انه اخذ يعدو في الشارع باسطا اكفه الى السماء في نشوة صائحا : « يا الهي ، قد نجيت عبدك » وآخرون يقولون انه كان ينتحب كالطفل ، فيثير ألم الاشفاق في نفوس من يرونه على الرغم مما كان يوحي به مظهره عادة من اشمئزاز (حتى هنا يروي الكاتب ما حدث على لسان قاس محايد) ، ثم يقول : « ويمكن ان تكون كلتا الروايتين صحيحة وانه كان في نشوة بتحرره ، وفي الوقت ذاته كان يبكي التي حررته » (هنا يجمع بين شعورين ، وهذا ازدواج حبيب الى نفس « دستوفسكي ») ، ثم يضيف مفلسفا الفكرة : « وغالبا ما يكون الناس ، حتى الخبثاء منهم ، اسلم طوية واكثر سذاجة مما نظن . على أننا كذلك » . انظر الاخوة كارامازوف » التي سبق ذكرها ص ١٥ من الترجمة الفرنسية .

(٢) مثلا كان « مارسيل بروست » يعجب بفلوبير ، في تصويره لفجوة في حياة « فردريك » بطل قصة « التربية العاطفية » حين يقول فاوبير عن بطله : « قد سافر ، فعرف اسى الاسفار في البحار ، واليقظات الفارسة تحت الخيام ، ودوار المناظر الطبيعية والاطلال ، ومرارة قطع العلاقات الموصولة ... » اذ ان « فلوبير » أراد أن يستعرض سريعا ، كأنه يعرض في دار خيالة ، صفحات خالية من حياة بطله ، سنين عجافا ، وزمنا ميتا ، لم يحمل شيئا يستحق التفصيل ، ولم يجر في اثنائها سوى انفصام حلقات العمر . انظر :

C. E. Magny, op. cit., p. 72.

(٣) انظر امثلة لهذه الظاهرة في أدب الرومانتيكيين عامة فيما ذكرنا لهم من قصص ذات نزعة خطابية في الحلم بتغيير النظم السائدة ص ٥١٣ — ٥١٥ من هذا الكتاب ، وكان « دستوفسكي » أبرع من هذه الناحة حين صور أمل الانسان في مستقبل انساني يسوده الاخاء ويمحي منه الشقاء ، من خلال حلم رآه « ميتيا » وهو بسبيل توقيع دعوى اتهامه ظلما بقتل أبيه ، ولولا ضيق المقال سقنا النص كاملا من ص ٤٤٣ — ٤٤٤ من « الاخوة كارامازوف » الطبعة السابقة الذكر .

هدف المؤلف من وراء الاحداث والشخصيات ، فمثلا « جيمس جويس من الانجليز ، في اعتماده على الكشف عن الوعي الباطني من خلال الحديث النفسي لشخصياته . و « دوس باسوس » من الامريكيين ، في حذفه كثيرا من الاحداث الهامة ، تاركا للقارىء استنتاجها ، والنفوذ الى اهدافه من وراء اضمارها على هذا النحو ، و « بروست » في رجوعه الزمني واعتماده على تداعي المعاني في ذاكرة شخصياته ، وفي منعرجاته القصصية ، ثم « اندريه جيد » في نظره الى الحقيقة الواحدة من وجهات مختلفة من خلال شخصياته . وكذلك الوجوديون عامة ، في تصويرهم للموقف القصصي ذا شعب كثيرة تبين عنها فلسفة الاشخاص وسلوكهم ، كل هؤلاء يتطلبون من القارىء الحديث مشاركة في خلق قصصهم الفني ، ويأبون أن يقدموا له طعاما ممضوغا ، فيتركونه أمام الموقف ، موزع الفكر في اتجاهات مختلفة ومتاهات نفسية واجتماعية مروعة ، ليهتدي فيها بنفسه .

وقد اتبع الاستاذ « نجيب محفوظ » في قصصه هذا المنهج الفني . فصور شخصياته بما يكشف عن صراعهم النفسي ، ونظراتهم الى القيم الاجتماعية ، وتفاعلهم مع أحداث المجتمع ، ومشاركتهم في توجيه هذه الاحداث ، ولكن في حيدة تامة . ولا مناص للقارىء من أن يبذل جهدا كبيرا في الوقوف على ما تزخر به قصص الاستاذ « نجيب محفوظ » من تيارات فكرية ، وجوانب صراع نفسي ، مثلا دور الدين في حياة بعض الشخصيات، كشخصية « أحمد عبد الجواد » في ثلاثيته السابقة الذكر ، حين يصبح الدين عادة تطغى عليها العادات والتقاليد الاخرى ، وكذا آثار التقاء الحضارتين الغربية بالشرقية في مطالع القرن الحالي في مصر . وما تمخضت عنه من زلزلة القيم الاجتماعية القديمة وتطور الفكر الحديث ثم التطور الزمني عن طريق الاحداث ومدى ايجابية الجيل السابق تجاهها ، ومدى ما يقترحه المؤلف — من وراء ذلك كله — على أبناء الجيل المعاصر .

وقد توسع كتاب القصة في الحديث في فهم معنى الموضوعية . فلم يعد معناها مقصورا على وقوف الكاتب موقف الحيدة من الحقائق التي يعرضها كما كان ذلك لدى الواقعيين والطبيعيين منذ « بلزاك » و « زولا »،

بل صار معناها أن يصور الكاتب الموقف من نواح مختلفة، من خلال شخصيات في أوضاع متباينة ، ينظر كل منهم الى الموقف من جانب جوانبه على نحو ما يقول « اندريه جيد » في المذكرات اليومية لقصة « مزيفي النقود » : « أريد الا يحكي المؤلف أبدا حوادث قصته حكاية مباشرة ، بل يعرضها (ويعرضها مرات كثيرة) من زوايا مختلفة ، على لسان الابطال الذين يمكن أن تكون حوادث القصة التي يحكيها هؤلاء الاشخاص ، محورة بعض التحوير فان مما يثير اهتمام القارىء اشراكه في اقامة المعوج مما يقرأ . وهكذا يجب الا تتضح قصة « مزيفي النقود » الا قليلا قليلا من خلال أحاديث تصور في الوقت نفسه شخصيات القصة » (١) .

وفي النص السابق يتمثل اتجاه الاحداث في فن القصة ، وهو يفوق مجرد موضوعية الكاتب التي كانت وحدها سائدة منذ الواقعيين والطبيعيين . وكلا الاتجاهين حديث ، وان كان الاول أحدث من الثاني . ونفصل القول فيهما الآن بعض التفصيل ممثلين لكل اتجاه منهما .

ذلك أن الاتجاه الاول ـ الذي كان وحده سائدا حتى الربع الاول من هذا القرن ـ يتمثل في التحليل النفسي للشخصيات ، عن طريق تفسير كل شخصية بسلوكها ، وبصدى كل حدث في أعماقها ، وتغير هذا الصدى بتغير الحالات . وفي هذا التفسير الموضوعي أيضا يرمي الكاتب الى استبطان الوعي الداخلي لشخصياته ، فالاحداث لا قيمة لها الا في كشفها عن هذا الوعي . وهم الكاتب في هذه الحالة منصرف ـ بخاصة ـ الى الكشف عن أحد الابعاد النفسية ، وهو العمق . وقد يلجأ الى الكشف عن هذا العمق بالحديث النفسي للشخصية Le monologue intérieur ـ ويكفي أن نضرب هنا مثلا لذلك بقصة « يوليسس » السابقة الذكر (٢) . وقد يأخذ الكاتب من نفس الشخصية قطاعات مختلفة في أزمان مختلفة ليبين سطحية العاطفة أو عمقها ، معتمدا على تداعي المعاني في الزمن ، ومقارنة المرء بنفسه

---

(١) انظر :
A Gide : Journal des Faux Monnayeurs p. 33-34.
cf. 50 Années op. cit. p. 51-58.

(٢) انظر هذا الكتاب ٥٢١ ـ ٥٢٢ وهامشها .

ي مختلف الفترات . وخير من يمثل هذا الاتجـاه « مارسيل بروست » في قصصه التي جعل عنوانها جميعا : « في البحث عن الزمـن المفقود » (١) . ـما تتخذ الاحداث وأمور الحياة اليومية سببا للكشف عن ادق خفايـا النفس في حالاتها المختلفة . مثلا في احدى هـذه القصص : « السجينـة » la Prisonnière (١٩٢٣) ـ يزيد حب البطـل لصديقتـه « البرتين » بمقدار ما يساوره من شكوك الغيرة ، ويقل الحب كلما انقطعت هذه الشكوك فاطمأن من جانبها ، حتى اذا هربت في القصة التالية : «اختفـاء البرتين » Albertine Disparue (١٩٢٥) يعاني ألم فراقها ، ويعلم ان اثر الغيرة في غيبة الحبيبة غير أثرها حين الظفر بها . ثم يعقب هذه الجـذوة خمـود الذكريات قليلا قليلا ، ثم الذكرى الوادعة التي تسبق النسيان . وذلك ان تيار الزمن يغير الانسان ، فلا يبقى ابدا هو هو . وما اشبه هـذا التيـار بمجرى النهر « لا يغمس الانسان فيـه يده مـرتين ابـدا » . و « مارسل بروست » يصف ـ وصفا يقرب من « التشريح » ـ هذه المستويات النفسية للعاطفة التي تتعدد مظاهرها تعددا متناقضا في حالاتها المختلفة ، لانها ترجع الى قطاعات نفسية مختلفة العمق في علاقتها بالبيئة الاجتماعية واحداثهـا التي لا يغفل الكاتب تصويرها الدقيق واثرهـا في شخصياتـه ، محتفظـا بموضوعيته ازاء الحقائق ، مما جعـل « مارسيل بروست » يقـارن ـ في احدى رسائـله ـ دوره في هـذه القصص بـدور « اينشتين » في كشفـه العلمـي (٢) .

وأما الاتجاه الثاني ـوهو أحدث من الاول ـ فقد برع فيه كتاب القصة الامريكيون اولا ، ثم تأثر بهم الفرنسيون والحق ان هؤلاء لم يهملوا استبطان الوعي ، والحديث النفسي للشخصية . اهمالا تاما ، فكانوا يلجئون اليهما احيانا على نحو ما شرحنا في الاتجاه السابق ، ولكنهم لم يعيروهمـا كبـير اهتمام ، بل افادوا فنيا ـ في الأعم الأغلب من الحالات ـ بالنزعة السلوكية الفلسفية behaviourism ـ وهذه النزعة لا تعتد في الحيـاة النفسيـة للانسان الا بما يمكن أن يلحظه المتأمل في حركة الشخص من المظاهر والصور

---

(١) A la Recherche du Temps perdu.

(٢) راجع نصوص القصص التي أشرنا اليها ثم Cl. Ed. Magny, op. cit., p. 84-85.

وكذا : André Maurois : A la Recherche de Marcel Prous, p. 197-171.

الخارجية المحضة في موضوعية كاملة . وهذه النزعة تلغي كل ما لا يعرف الا من الشخص نفسه . وهي تفسر الحياة النفسية بمجرد سلسلة من الانعكاسات تتساوى في الدلالة عليها الكلمات والصيحات والحركات والملامح دون اللجوء الى « الوعي الباطني » بالتحليل والشرح وقد تأثر بهذه النزعة الفلسفية ـ وهي نزعة استخدمتها « الخيالة » الى أقصى حدودها ـ كتاب القصص الاميركيون ، أمثال « همنجواى » و « فولكنر » و «دوس باسوس» و « داشيل هامت » فهؤلاء لا يعنون بتحليل الآراء والعواطف لشخصياتهم، بل يتتبعون الوصف الموضوعي للمظهر الخارجي لهذه الشخصيات تاركين للقارىء الاستدلال على السلوك . فالافعال والاحداث القوية مصورة دون شرح او تفسير يضعف من قوتها . وعلى القارىء في استخلاص مغزاها جهد كبير . لان في هذا « الاضمار » النفسي او « المادية التصويرية » ، تفسر العواطف والانفعالات تفسيرا آليا في ظاهره ، ولكنه قوي في ايحائه متى استخدمه عباقرة القصة . وهؤلاء يقللون من قيمة التحليل النفسي ، لان الوعي الباطني لا وجود له في الاشخاص في بعض الحالات ؛ كحالات الجنون والسكر مثلا ، فلا يمكن استبطان الشخصيات فيها . والطريق الأوضح هو وصف الصورة الخارجية . ثم ان المرء ، عادة ، ليست له حياة باطنة عميقة ، بل هو جملة انعكاسات خارجية للموقف . فالاستغراق في التحليل النفسي يزيف الشخصية . على ان التصوير الآلي بالانعكاسات ـ على النحو السابق ـ تتجلى فيه حقيقة العوامل الاجتماعية والمادية التي تتحكم في موقف الفرد أكثر مما تتجلى في الاستبطان الداخلي . فتصوير الموقف هو الذي يعنى به كتاب القصة الحديثة ومن تأثر بهم من الاوروبيين وخاصة من الوجوديين ، ثم ان الاستبطان الداخلي بالتفسير النفسي يدع كل شيء معللا ومفهوما في سلوك الشخصية ، على حين يكتسب التصوير المادي ـ الذي تحدثنا عنه ـ قوة في غموض الجوانب الحيوية وتعقيدها ، فيترك مجالا قويا للايحاء .

والفن القصصي ـ في هذا الاتجاه الاخير ـ ينحصر في عرض الصور للافعال والمشاعر من الخارج ، وفي الاقتصار على عرض الافعال، بعضها بعد بعض ، دون شرح أو تأويل ، وفي اضمار كثير من الاحداث الهامة ليستدل القارىء عليها في السياق ، ثم في الافتنان في وصف الظاهرة الفردية الواحدة

من جوانب مادية مختلفة . والجهـاز التصويري ـ في قصص « مارسيل بروست » السابقة الذكر (١) ـ يرتكز على محور واحد ، ولكنه يعلو ويهبط ليكشف عن أعماق نفسية مختلفة ، وهو : في القصص التي نتحـدث عنهـا الان ـ في حركة دائبة ، يغير محوره ومكانه لينقل الصور المادية للانفعـالات والعواطف كما هي ، وما أشبهه ، اذن ، بجهاز التصوير في « الخيالـة » . وحسبنا ان نذكر أمثلة موجزة نفصل بها ما أجملناه بعض التفصيل .

ففي قصة « المفتـاح الزجاجي » للكاتب الامريكي « د. هامت » ، لا يذكر المؤلف ان البطل « ندبومونت » شعر بأنه جن . بل يصور هذا المعنى، فيقول : « أخرج زناده فأوراه ونظر اليه . وآنذاك لمع بريق ماكر في عينيه. وظلتا شاخصتين لا تطرفان . انه بريـق غير سليـم » . وكذلـك « دوس باسوس » في قصته : Manhattan Transfer يصور أن « ستان » Stan كان سكران بوصفه له وهو يفتح الباب فيدور امامه القفل ليمنع المفتاح من الدخول : فاذا هم بأخذ كرسي ليجلس عليه ، اخذ الكرسي يطير ناحيـــة الشباك . ثم يرى الشارع يتسلق الجو عموديا . . . وفي نفس القصة يتبع الكاتب طريقة الاضمار القصصي الذي تحدثنا عنه . فترى ـ مثلا ـ البطلة « الن » Elln تفضي الى « جيمي هرف » Jimmy Herf (الذي وقع في هواها منذ زمن) بأن في احشائها جنينا حملت به من « ستان » . ثـم نجدها بعد ذلك على سفينة مع زوجها « جيمي » قاصدة الى فرنسا ، وهي تنتظر من ثمرات هذا الزوج ولدا . وفيما بين المنظرين لا يشرح لنا الكاتب شيئا من أمرها الا في منظر قصير لا يذكر فيه اسمها ، خلاصتـه ان فتـاة ذهبت الى الطبيب تطلب اجهاضها لان الضرورة تقتضي هذا الاجهـاض ، ليفهم القارىء أن الفتاة هي « الن » . وقد اعتـد الكاتـب بأن التحليـل النفسي لموقفها فضول يمكن للقارىء أن يقع عليه بذكائه ، وانه يرجع الـى أسباب اجتماعية أكثر منها نفسية : (ضرورة عملها ، وحاجتها الى الحماية في المجتمع بالزواج ، ووجوب الحرص على كرامتها بوصفها زوجة ثم كرامة ابنهـا . . .) ، أما الوعي الباطني فربما كان لا وجود له في مثل حالتها . . .

---

(١) انظر هذا الكتاب ص ٥٥٥ ـ ٥٥٦ .

على أن علينا أن ننبه الى أن الوجوديين ـ حين تأثروا بهذا الاتجاه في قصصهم ـ لم يكن ذلك عن اقتناع بالنزعة السلوكية وفلسفتها . اذ ان فلسفة الوجوديين تدعو الى ما يناقض تلك النزعة . وانما أرادوا أن يستفيدوا من النزعة السلوكية في تصوير واقع الانسان الاليم ، وانه ـ كما هو في المجتمعات الحديثة ـ جملة انعكاسات اجتماعية ، لا يستطيع أن ينعم بوجود كامل ، لان تقاليد المجتمع ثقيلة على كاهله ينوء بعبئها . وهم في ذلك ينعون على هذه المجتمعات موقفها من الفرد ، ويكشفون بالتصوير عن حقيقة موقف الانسان ، رغبة في تغييره الى ما هو خير .

ففي قصة « الغريب » ، يستخدم الكاتب الفرنسي : « ألبير كامي » ـ وهو في هذا ذو نزعة وجودية ـ هذا الفن نفسه : فن التصوير الاضماري السابق . فهو يختار ـ في عناية بالغة ـ حوادث يحكيها البطل « ميرسو » Meursault بضمير المتكلم ، ولكنه يصور فيها سلوكه تصويرا خارجيا ، ليكشف لنا تصويره عن عالم حزين ، حافل بضروب من الوعي خاوية ، حيث تتعاقب الرغبات والانفعالات والدوافع في سرعة لا يستطيع المرء معها أن يحدد أسباب ظهورها واختفائها . والبطل نفسه موطن هذه الاغراض والعواطف ، يعانيها ويتعرض لها ، أكثر مما ينتهجها . ولا يعرف عما في نفسه أكثر مما يعرف الآخرون من سلوكه . فهو غريب عن نفسه ، لا يرى منها الا ما يراه الآخرون (١) . وبهذا الفن يصور « البير كامي » ـ من خلال

---

(١) مثلا يصور لنا الكاتب موقف البطل ازاء موت أمه شعورا خارجيا بأعمال ليس لها كبير معنى الا في دلالتها على الآلية الاجتماعية ، فيصور بقاءه طول الليل قريبا من الجثة ، وسيره في الجنازة ... وحين قتل البطل عربيا يصور هذا القتل تصويرا انعكاسيا آليا فيقول على لسان البطل : « وأطاع زناد البندقية ، حين لمست باطنها الثقيل . وفي الدوي المكبوت المصم في وقت معا ، بدا كل شيء ... وحين أطلقت أربع رصاصات اخرى على جسم خامد غاصت ولم تظهر فكانت بمثابة اربع ضربات قصيرة قرعت بها باب الشتاء ... » وهو مثلا حين اشتهى « ماريا » لا يقول انه رغب فيها ، ولكن يقول : « كانت ترتدي ثوبا ذا خطوط حمراء وبيضاء ، وتلبس حذاء انيقا من جلد ... » .

انظر ـ فيما عدا نصوص القصص المشار اليها ـ هذين المرجعين :

C. E. Magny, op. cit., Chap. II-IV.

وكذا :

50 Années de Découvertes, op. cit. p. 48-70.

... الوعي الفردي في العالم . وعي خاو في عالم أعمق يعوزه الرشد . وهذه قضية فلسفية حبيبة الى ذلك الكاتب ولم يكن ليستطيع تصويرها بأبلغ من هذه الطريقة الفنية .

وفي النوع الاخير من القصص لا توزع الأضواء على الصور توزيعا موحدا متعادلا ، بل يختار الكاتب الجوانب الموحية ، ويلقي عليها أضواء مختلفة ، ما بين ضعيفة وقوية ، ليترك الجوانب الاخرى تغوص في الظلام ، كي ينفذ القارىء بفطنته الى الجوانب المطموسة ، مستدلا عليها من الجوانب المضاءة . وبهذا الاختيار والايحاء تكتسب الاحداث والشخصيات المنوعة معانيها المقصودة ، وتتوحد فيما تهدف اليه ، جميعا ، مع قصد الكاتب في قصته ، فيضفي هذا التنوع على وحدة القصة قوة ووضوحا .

وقد سبق أن ذكرنا أن وحدة القصة قد تكون واضحة في التصميم المنطقي المتسلسل الرتيب ، وفي هذه الحالة تقرب من التصميم المسرحي . وذكرنا كذلك أن القصة تنفرد بمرونة وحدتها التي تهدف اليها من وراء تعدد الشخصيات ، وتعقد الحوادث تعقدا تزداد به حيويتها ، وقد تختفي به الوحدة في بادىء الامر ، ولكنها لا تلبث أن تتضح في النهاية (١) . وهذه الخاصة من خصائص وحدة القصة تتصل بالتصميم والتصوير .

ومما يتصل بهذه الناحية الفنية كذلك ما يسمى الايقاع . وهو مرتبط بحركة الاحداث وتطور الشخصيات ، وتصوير الجوانب النفسية . وينوع القاص في قصته بين السرعة في الحركة والبطء . فاذا رجع الى الوراء في الزمن ليبعث فنيا ما من شأنه أن يجلو الموقف . فعليه أن يكون سريعا ، حتى لا يقف الحدث طويلا . وكذا اذا نظر الى نفس الحدث من جانب آخر على لسان شخصية أخرى في قصته . ويكون في ذلك كله أسرع نسبيا من تطوره للشخصيات ، لان هذا التطوير يتطلب التبرير ، فيكون الحديث فيه أبطأ . ويكون كذلك أسرع في تصوير انعكاس الاحداث في الوعي الاجتماعي العام ، وفي تصوير المجال او صدى الاحداث لدى غير أبطاله . ويمكن أن

---

(١) ص ٦١٦ ــ ٦١٨ من هذا الكتاب .

يقال كذلك ان سرعته في انحدار الحوادث الى الحل ابين نسبيا من حركة القصة في صعودها نحو التأزم . وتظهر حركة القصة من خلال ذلك كله في تموجات مختلفة متنوعة . ولكن يتألف من مجموعها ما يشبه « السمفونية » في تآلف حركاتها وألحانها ، وفي انسيابها جميعا الى هدف . وينبغي ان يتبع السرعة والبطء تنويع في الاسلوب ، بقصر الجمل وطولها ، وبسط الصورة او الاقتصار على لمحات منها ، ومن الاعتماد على موسيقى الجمل التي تتلاءم وايقاع الحوادث . ومرد الامر في هذا كله الى عبقرية القاص وقدرته على الافادة من تجاربه الادبية ، ليصل الى تصوير ما يريد. وليست لهذا الجانب قواعد محددة . وهو أمر يمس الصياغة الفنية للمضمون ثم الاسلوب في وقت معا (١) .

٣ ــ ولتصوير أحداث القصة وتطوير شخصياتها صلة وثيقة بما يسمى : المجال ، او البيئة ، او الجو العام ، اذ ليست الحكاية معزولة عن مجالها الطبيعي والاجتماعي ، ولا وجود كذلك في المجتمع لافراد معزولين . وانما يستلزم تصوير موقفهم ــ موضوعيا ــ أن ينظر اليهم مرتبطين اشد رباط بمجتمع خاص في فترة معينة وبيئة طبيعية خاصة . والا جاءت القصة متكلفة ، وفقدت ما يبررها ، والا كان موقف القاص ــ اذن ــ كموقف دارس التشريح ، حين يعزل الحيوان الذي يشرحه في معمله ، بعيدا عن بيئته وجنسه (٢) .

ومجال الاحداث هو المبرر للقيم الاجتماعية والحيوية التي تتحرك فيها الشخصيات وكل عصر في كل بلد له حالاته التي تساعد على تنمية نوع خاص من القيم ، او تؤدي الى القضاء عليها واقامة قيم اخرى .

وفي ربط صراع الشخصيات بالمجال على نحو مقنع أساس كمال التجربة ، والتعمق في جذور الوعي العام للفترة التي تكتب فيها القصة .

ومنذ الرومانتيكيين أضحى الطابع الموضعي ــ او المجال العام لاحداث

---

(١) انظر :

E. M. Forster : Aspects of the Novel, p. 151-155.

وكذا :

H. Bonnet : Roman et Poésie, p. 44-47, 155-157.

(٢) انظر :

François Mauriac: Le Romancier et ses Personnages, p. 119.

الشخصيات ـ جزءا جوهريا من القصة والمسرحية على سواء ويتسع المجال لتصوير هذا الطابع في القصة أكثر مما يتسع في المسرحية . وقد تبرز البيئة في القصة ، وتنبض بحياة لا تقل في معالمها عن الشخصيات التي تتحرك فيها . وكثيرا ما تضعف القصة اذا انعزلت فيها العواطف والشخصيات عن معالم الفترة التي كانت مجالا لها ، بما زخرت به من عوامل الصراع الاجتماعي ، او بما امتازت به من تقاليد ومعالم طبيعية . وكثيرا ما يحفل الكاتب ـ في هذه الحالة ـ بعاطفة الحب مثلا ، مهملا الجوانب النفسية الاخرى ، الى اهماله في تصوير خصائص المجتمع ، فتأتي شخصياته ناقصة مبتورة في معانيها الانسانية وفي مبررات دوافعها النفسية كذلك .

ومنذ الواقعيين أصبحت الدقة في هذا الوصف لا محيد عنها ، وصار الكتاب يعنون كل العناية ببعث البيئة الفكرية والاجتماعية والطبيعية للطبقات والشخصيات ، وما يستلزم ذلك من تصوير العصر تصويرا دقيقا حول شخصيات القصة وأحداثها . وكان « فلوبير » يسافر خاصة للاستقصاء في الاطلاع قبل أن يؤلف قصصه . وقد أحيا ـ في قصصه « مدام بوفاري » و « التربية العاطفية » و « سلامبو » ـ كل معالم الفترات التي جعلها مجال أحداثه وأبطاله . ولبس « زولا » ملابس العمال، وخالطهم في المناجم قبل أن يؤلف قصته « جرمينال » (١) . وكانت هذه العناية بالغة في القصص التي تؤرخ ، في الوقت نفسه ، للعادات والتقاليد في فترة من الفترات ، كقصص « بلزاك » و « زولا » و « جول رومان » وغيرها من القصص التي سبق أن أشرنا اليها (٢) .

وقد سار على هذا النهج الاستاذ « توفيق الحكيم » في قصته : « عودة الروح » وفيها يصور المؤلف الوعي القومي في فترة معينة ، هي فترة ثورة مصر عام ١٩١٩ ، ويكشف عن صدى الاحداث في وعي الشباب لتلك الفترة ، وصراعهم الاجتماعي تجاهها ، من خلال حب فتى القصة: « محسن » للفتاة « سنية » ، وتنافس أعمامه على حبها معه . ويمحى هذا الحب الذاتي العاطفي في حب أكبر منه هو حب الوطن . يلتقي عليه هؤلاء

---

(١) ص ٥١٧ ـ ٥١٨ وهامشهما من هذا الكتاب .

(٢) ص ٥١٧ ـ ٥١٨ ، ٥٤١ ـ ٥٤٣ وهامشها من هذا الكتاب .

المحبون ، وتنتهي القصة وأبطالهـا في السجن على أنهـم متفائلـون باشراق المستقبل القريب لهم ، نتيجة جهادهـم .

وكذلـك سار الاستـاذ « نجيب محفوظ » في قصصه . فمثـلا في ثلاثيته السابقة الذكر ، نرى أحداث قصـة : « بـين القصرين » تـدور في القاهرة ما بين عام ١٩١٧ و ١٩١٩ فيأسرة برجوازيةتمثل نماذجالشخصيات لتلك الفترة من الناحية النفسية والاجتماعية ، ثم نرى من خلال تلكالاسرة حوادث المظاهرات سنة ١٩١٩ . وصداها في شخصيات الروايـة وأثرهـا فيهم ــ وفي قصته : « قصر الشوق » ، نرى تصوير مجال الاحداث دقيقـا كذلك في حياة القاهرة ما بين ١٩٢٤ و ١٩٢٧ ، فنرى مظاهر التقاء الحضارة الغربية بالتقاليـد والعقائـد ، ممثلـة في شخصيـة « كمال » واتصالـه بالارستقراطيين من اسرة آل شداد الممثلين لمظاهر الحضارة الغربية ، ثم تأثر كمال كذلك بنظرية « دارون » في التطور . وفي الصفحات الاخيرة من الرواية وفاة سعد زغلول ، وفي القصة تصوير لجهوده في ايقـاظ الوعـي القومـي ــ واخيرا في قصة « السكرية » استعراض عام لمظاهر التقدم الحضاري في مصر ، وللاحداث الكبرى ما بين ١٩٣٥ و ١٩٤٤ ، من توقيع معاهدة ١٩٣٦ مع انجلترا ، ثم الحرب العالمية الثانية ، ثم انـذار ٤ من فبرايـر ١٩٤٢ . وتفاعل الشخصيات مع تلك الاحداث تأثيرا وتأثرا . والمجال بهذا المعنـى يفسر سلوك الشخصيات ويضيء جوانبهم النفسية ، ويقنع بالقيم التـي يتصرفون في ضوئهـا .

على الا يكون الوصف العام لمجال الاحداث ــ في جميع مظاهرهالسابقة ــ منعزلا عن الحوادث والشخصيات في القصة . اذ الغاية منه وصف عالـم القصة المكتمل غير المبتور ، بل ان هذا الوصف ، في دقائقه ، يفسر الحالات والدوافع النفسية ، ويمهد للتطورات ، ويبرر الاحداث . وهذا هو أقـوى مظهر للموضوعية في القصة (١) ، وله صلة وثيقة بتصوير الاشخاص فيها .

---

(١) انظر :

F. Mauriac, op. cit., p. 102-106.

وكـذا :

H. Bonnet, op. cit., p. 3-37, 158-160.

Paul Goodman: The Structure of Literature, p. 155-157.

٣

الاشخاص في القصة

الاشخاص في القصة مدار المعاني الانسانية ، ومحور الافكار والآراء العامة . ولهذه المعاني والافكار المكانة الاولى في القصة منذ انصرفت الى دراسة الانسان وقضاياه ، اذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوي ، بل ممثلة في الاشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما ، والا كانت مجرد دعاية ، وفقدت بذلك اثرها الاجتماعي وقيمتها الفنية معا . فلا مناص من أن تحيا الافكار في الاشخاص ، او تحيا بها الاشخاص ، وسط مجموعة من القيم الانسانية يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلا مع الوعي العام ، في مظهر من مظاهر التفاعل ، على حسب ما يهدف اليه الكاتب ، في نظرته الى القيم : وفي اغراضه الانسانية . ولا مناص من اتساق هذه الاغراض مع الغرض الفني . وهذا مظهر الصراع النفسي او الاجتماعي ، يقوم به الاشخاص ضد المجتمع وعوامل الطبيعة ، وقد يقوم به الشخص ضد نفسه .

والاشخاص في القصة — وفي المسرحية — كذلك مصدرهم الواقع ، ولكنهم يختلفون عمن نألفهم أو نراهم عادة ، في أنهم — في ضوء الغرض الفني — اوضح جانبا . وسلوكهم معلل في دوافعه العامة . ونوازعهم مفسرة نوعا من التفسير : قد يكون فيه بعض التعقيد ، ولكنه تعقيد ذو معان انسانية كذلك ، وله أسبابه التي يجلو بها الكاتب هذه المعاني . فشخصيات « دستوفسكي » — مثلا — مزدوجة في نوازعها ، يتجاور فيها التواضع والكبرياء ، والخبث والطيبة . والكفر والايمان، ولكن هذا الازدواج الحبيب الى نفس « دستوفسكي » لا يبهرنا . لأننا نشرف عليه من داخل الشخصيات ، لا من خارجها . وللكاتب من ورائه غاياته الانسانية في الكشف عن الاغوار النفسية ، والايحاء بالاعتدال في النظرة الى المجرمين ، والقاء التبعة في اجرامهم على نشأتهم في أسرهم ، او على ظلم المجتمع لهم ، ثم الكشف عن

سلطان العقيدة كذلك ، كما رأينا في قصته السابقة الذكر (١) . ونعتقد دائما أن الكاتب ــ لكي يمنح أشخاصه حق الحياة ــ عليه الا يقتصر على تصوير القوى الغريزية الغامضة ، والوعي الفردي المطلق ، وانما يجوز له ذلك التصوير في ظل الوعي الانساني ، ومنطق المجتمع والبيئة . اذ لا وجود لوعي فردي معزول عن الضمير الانساني العام . ومهما يكن الانسان حيوانا، فهو « حيوان مدني » . وحتى حين يشذ فيسجن نفسه في غرائزه ، يجب أن نصورها الى جانب القيم التي لا بد أن نراها في ظلالها ، بحيث تكون التجربة كاملة في تصويرها وفي نتائجها الطبيعية التي يتعرض لها من يشذ عن سلوك الانسان المدني ، فيسيء استخدام حريته (٢) .

على اننا لا نريد بالتعليل والتفسير أن يصف القاص الدواعي الدافعة كلها . وأن يبرر بالفلسفة او المنطق كل حركات اشخاصه ، والا وقع في مزلق آخر ، وهو يصف نفسه في أشخاصه ويفرض نفسه عليهم ، فتبعد أشخاصه عن الحياة ، وعن الموضوعية التي هي الأساس الفني الاقوى للقصة والمسرح على سواء (٣) .

وموقف القاص من أشخاصه غير موقف المؤرخ ممن يؤرخ لهم ــ لا في اختيار الاحداث وسببيتها ، كما رأينا في المسرحية عند أرسطو ، فحسب (٤) ــ ولكن في طريقة تصويرهم . فالمؤرخ يحكم عادة على أشخاصه ــ من الخارج ــ بمجموعة من الاحداث في بيئة ذات عادات ونظم خاصة . وتتوارى اشخاصه وراء هذه العادات والتقاليد ، فيفقدون بذلك عنصر المفاجأة والاستبطان ، على حين يعنى الكاتب القصصي والمسرحي ــ باستبطان وعي شخصياته . فكل شيء فيهم ــ ان لم يكن مشروحا ــ فهو على الاقل قابل للشرح . ويشعرنا الكاتب انه خالقهم ، فهو يعرف جوانبهم . ولكنه ــ مع ذلك ــ يجعلهم يسيرون ــ في منطق الاحداث النفسي الاجتماعي ــ سيرا حيا مبررا ، لا غرض فيه ولا تحكم ، يحتفظون فيه بامكانياتهم . فكل

---

(١) ص ٥٤٥ ، ٥٤٦ ــ ٥٤٨ من هذا الكتاب .

(٢) انظر :

E. G. Pléokanov : L'Art et la Vie Sociale, p. 291-293.

وكذا :

F. Mauriac : Le Roman, p. 65-71.

(٣) المرجع السابق ، الموضع نفسه .

(٤) ص ٦١ ــ ٦٢ من هذا الكتاب .

شيء فيهم متوقع ، مفاجيء ، تشف ذات نفوسهم عنه ، وتشرحه . فالقصة « أصدق في تصويرها للمعاني الانسانية من التاريخ » . ولهذا كانت المذكرات اليومية الحقيقية الدقيقة في واقعيتها أقرب الى التاريخ منها الى القصة في معناها الفني (١) .

والكاتب يخلق اشخاصه ، مستوحيا في خلقهم الواقع ، مستعينا بالتجارب التي عاناها هو ، او لحظها . وهو يعرف كل شيء عنهم ، ولكنه لا يفضي بكل شيء . فلا يصح ان يذكر تفصيلات الحياة اليومية اذا كانت لا تمت بصلة الى فكرة القصة ، ولا تدل على الحال النفسية لاشخاصه ، او على العادات والتقاليد ذات السلطان في المجتمع ، وذلك كالتفصيلات التي تمت بصلة الى مجرد طعام أو شراب ام نوم أو مرض لم يكن له أثر في تطوير القصة ، وما الى ذلك من امور الحياة التافهة التي تشغل عادة جزءا كبيرا من واقع حياة الفرد . وانما يعني الكاتب بما يخص الصلات الانسانية والنوازع النفسية . وفي هذا لا تكون الشخصيات صورة طبق الاصل من الواقع ، بل يبعد بها الفن والخيال عن الواقع بقدر ما يهدف الفن الى تصوير المعاني الانسانية ، لا المادية المجردة في ماديتها لذاتها (٢) . فالقصة — والمسرحية كذلك — بمثابة « لوحات تشريح خلقي اجتماعي » ، وفيها ينقل المؤلف الواقع الى عالم الفن ، واسلوب الفن . ففي الواقع لا يحتل الشرح والكلام من حياة الاشخاص المكان الذي يحتلانه في القصة والمسرحية ، حتى في اقسى مآزق الحياة . وانما يقوم الكاتب بتسجيل التجارب الانسانية بحقائق انسانية عن طريق الايحاء .

وهذا الايحاء هو المعنى « الشعري » الذي تظهر فيه ذاتية الكاتب ، وهو ما عناه « مورياك » حين دعا « الكتاب » الى الرجوع عن اتباع حقيقة

---

(١) انظر :

Alain : Propos de Littérature, p. 169-170.

وكذا :

E.M. Forster aspects of the Novel, p. 44-45, 60-61.

والعبارة بنصها في المرجع الاخير ، قارنها بعبارة ارسطو فيما يخص المسرحية ، ص ٥٦ من هذا الكتاب .

(٢) مرجع « فورستر » السابق ، ص ٤٦ — ٥٤ .

الواقع في حرفيته في المسرح والقصة على السواء (١) . وهو يقوم بدعوته في وجه النزعة « السلوكية » التي سبق ان تحدثنا على اثرها في القصة والخيالة ، ولكن هذه النزعة ايضا تدع مجالا فسيحا للكاتب في الاختيار والايحاء كما سبق ان شرحنا ، على انها تتطلب مهارة في الاختيار والعرض لا تتوافر الا لكبار الكتاب (٢) .

هذا ، والاشخاص — في القصص بعامة — نوعان : ذوو المستوى الواحد ، ثم الشخصيات النامية .

والشخصية ذات المستوى الواحد هي الشخصية البسيطة في صراعها ، غير المعقدة ، وتمثل صفة او عاطفة واحدة ، وتظل سائدة بها من مبدأ القصة حتى نهايتها . ويعوزها عنصر المفاجأة ، اذ من السهل معرفة نواحيها ازاء الاحداث او الشخصيات الاخرى . وشخصية « الفارس » و « الراعي » في قصص الفروسية والرعاة من هذا النوع (٣) . وهذا النوع من الشخصيات أيسر تصويرا واضعف فنا ، لان تفاعلها مع الاحداث قائم على اساس بسيط ، لا تكشف به كثيرا عن الاعماق النفسية والنواحي الاجتماعية . ويمثل لذلك في أدبنا ببعض شخصيات قصة : «عودةالروح» ، للاستاذ توفيق الحكيم . وللكاتب ان يصور بعض شخصياته كذلك اذا كانت لا تقوم بدور رئيسي في القصة ، كالسيد رضوان الحسيني والشيخ درويش في قصة « زقاق المدق » للاستاذ نجيب محفوظ مثلا (٤) . وقد يجوز تصوير الشخصيات ذات المستوى الواحد اذا كانت هزلية .

فاذا قدم الكاتب الشخصية ذات العاطفة الواحدة في حالة استغراق ، فانها تتعقد في عاطفتها ، وتنمو داخليا ، وترتبط بصراع مع المجتمع تصير به من الشخصيات النامية (٥) . وذلك كشخصية « دون كيخوته » في

---

(١) راجع :

François Mauriac : Le Romancier et ses Personnages, p. 152-157.

(٢) هذا الكتاب ، ص ٥٥٨ — ٥٥٩ .

(٣) هذا الكتاب ، ص ٥٠٠ — ٥٠٢ ، ٥٠٣ — ٥٠٥ .

(٤) الدكتور محمد يوسف نجم : فن القصة ، ص ٩٩ — الاستاذين : محمود امين العالم وعبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية ، ص ١٧٩ — ١٧٠ .

(٥) انظر :

E. M. Forster : Aspects of the Novel, p. 70.

القصة التي تحمل اسمه (١) . والصراع هنا اعمق في البعد النفسي وان صور جانبا واحدا من جوانب الشخصية . ونقصد بالصراع نوع التفاعل أو التجاوب مع الاحداث او الاشخاص الاخرين .

أما الشخصيات النامية فهي التي تتطور وتنمو قليلا قليلا بصراعها مع الاحداث او المجتمع ، فتتكشف للقارىء كلما تقدمت في القصة ، وتفجؤه بما تغني به من جوانبها وعواطفها الانسانية المعقدة . ويقدمها القاص على نحو مقنع فنيا ، فلا يعزو اليها من الصفات الى ما يبرره موقفها تبريرا موضوعيا في محيط القيم التي تتفاعل معها ، وهي خاصة القصة الحديثة التي تنير جوانب الوعي الفردي في ظل الوعي الانساني ، وذلك مثل شخصيات « دستوفسكي » في قصة « الاخوة كرامازوف » ، وشخصية « مدام بوفاري » في قصة « مدام بوفاري » لفلوبير — وعباس الحلو في « زقاق المدق » ، واحمد عاكف في « خان الخليلي » ، وحسنين في قصة : « بداية ونهاية » للاستاذ نجيب محفوظ ، وشخصية احمد عبد الجواد وابنه كمال . وحفيديه احمد وعبد المنعم ، في ثلاثية الاستاذ نجيب محفوظ السابقة الذكر .

وللكتاب في تصوير الشخصيات النامية طريقتان :

اولاهما : ان يكون الشخص في القصة متكافئا مع نفسه ، اي منطقيا في صفاته ، بحيث يمكن تفسيرها كلها بالحالة النفسية والموقف ، ولا يكون فيها تناقض غير مفهوم ، فتكون مهمة القاص ان يوضح ما هو مختلط مضطرب في المخلوق الانساني ، ويوازن اتجاهات قواه ، وينظمها . فالشخصيات تتطور في القصة . وقد تغير افكارها ومسلكها بتقدم الاحداث ، ولكنها تظل واضحة الجوانب موضوعيا بمجرى الاحداث الفنية ، مفسرة في ضوء طبيعتها ودوافعها وصراعها ، فيسهل الحكم على هذه الشخصيات ، ويقربهم القاص الى الادراك . وفي هذا الاتجاه سار اكثر الكتاب منذ الواقعيين . وعلى رأسهم « بلزاك » (٢) .

---

(١) ص ٥٠٣ — ٥٠٤ من هذا الكتاب . ومن الشخصيات ذات المستوى الواحد يمكن دراسة النماذج البشرية العامة لعصر او بيئة اذا لم يتعمق الكاتب في تصويرها على نحو ما شرحنا ، ص ٥٤٢ — ٥٤٦ من هذا الكتاب .

(٢) وهو نظير مبدأ « الثبات » او « التكافؤ » في المسرحية كما اقره أرسطو ، انظر ص ٧١ من هذا الكتاب .

والطريقة الثانية يحرص فيها الكاتب على الا يكون الشخص منطقيا مع نفسه في سلوكه ، وقد سنها « دستوفسكي » لمن تأثروا به من كتاب القصة في اوروبا . وفي شخصياته يبلغ التصوير النفسي اقصى درجات التعقيد ، بحيث يتعذر الحكم على اشخاصه باخضاع دوافعهم النفسية لمنطق معين ، اذ يتجاوز فيهم — في آن واحد — ما هو جليل سام ، وما هو دنيء حقير ، وتقترن العواطف المتضادة ، فيستحيل تمييز خيوطها المتشابكة . ويصور « دستوفسكي » فيهم هذه الحقائق النفسية دون ان يحكم عليها او يعلل لها منطقيا ، وبهذا يجلو فيهم اعمق الاغوار النفسية التي نحير من يشهدها (١) . وقد رأينا مثالا من هذا الازدواج في بعض شخصيات « دستوفسكي » فيما سبق (٢) . ونكتفي هنا بمثالين آخرين لا بد لفهم قرائنهما في الرجوع الى نصوص القصص نفسها : عندما صرح « ايفان » بأن « كاترين ايفانوفنا » لا تروقه ، كان يكذب على نفسه . فقد كان يحبها حبا جنونيا في نفس الوقت الذي كان يبغضها فيه أحيانا الى درجة هو فيها حقيق بأن يقتلها (٣) . . . » ، وفجأة اعتقد «راسكولنيكوف» انه اكتشف انه يبغض « سونيا » ، وقد دهش حتى ادركه الرعب من مثل هذا الاكتشاف الغريب ، وسرعان ما رفع راسه يتأمل في وجه الفتاة ، فاختفى الحقد من قلبه على الاثر ، فلم يكن حقدا ، انه قد انخدع في طبيعة العاطفة التي كان يعانيها » (٤) وفي هذه المواطن تتجلى الكهوف المظلمة الواقعية من النفس الانسانية .

وقد أثرت طريقة « دستوفسكي » هذه في الاتجاه الحديث للقصة المعاصرة تأثيرا عميقا . ذلك انها يتوافر فيها عنصر التوقع والمفاجأة في سلوك الشخصيات في القصة . وهذا جانب هام من جوانب الصراع والتفاعل ، تكتسب به الشخصيات حيويتها . وفيه يتحاشى كتاب القصة

---

(١) انظر :

F. Mauriac : Le Roman, p. 42-44.

(٢) ص ٥٤٥ ، ٥٤٦ — ٥٤٨ ، ٥٥٢ من هذا الكتاب .

(٣) قصة « الاخوة كارامازوف » ، ص ٥٣٤ من الترجمة الفرنسية .

(٤) الجريمة والعقاب ، ج ٢ ، ٥٢ من الترجمة الفرنسية ، راجع ، لهذا الاتجاه في القصة ، والامثلة كثيرة عليه ، هذا المرجع :

A. Gide : Dostoievsty p. 131-140.

الحديثون التفسير والتعليل والكشف عن الجوانب النفسية التي تتحكم في سلوك الشخص ، وتجعل القارىء يفهم سلفا كل ما سيفعله ازاء الاحداث او اتجاه الاخرين . وقد اتبع كتاب القصة الاميريكيون هذه الطريقة في تصوير شخصياتهم وعرضها ، وافادوا في ذلك من النزعة السلوكية الفلسفية ، كما سبق ان شرحنا (١) .

وفي هذه الطريقة في تصوير الشخصيات يتجلى الاحساس بالزمن وسيلة من وسائل الحركة والتطور ، في ظل هذا الصراع الحر في القصة ، اذ ان كل شخص في القصة حر يتوقع المرء منه كل شيء ويخاف كل شيء ، فيرقب ما سيأتيه في اهتمام المتوجس المتوقع المرتاب ، لا في يقين العالم بكل شيء حين يستبطن دواعيه النفسية ، كما كان متبعا في القصة من قبل : ثم ان في هذه الطريقة ايضا تظهر حرية الانسان في صراعها الكامل مع عوامل نموها او تعويقها . وهي اهم ما يحرص الكاتب على جلائه في قصته .

وهذا هو ما يشيد به « سارتر » في اتجاه القصة الحديث . ناقدا على « مورياك » سيره على الطريقة الاخرى التي تسرف في الاستبطان والتحليل النفسي ، يقول « سارتر » : على كاتب القصة حين يستعين بوسائله من الكلمات التي يتصرف فيها ، ان يتعمق ، فيما يكتب ، تصوير السمات المميزة لزمن يشبه الزمن الحاضر الذي اعيش فيه انا القارىء ، حيث المستقبل غير محدد بعد ، اذ اني اذا وقع في ظني ان افعال البطل محددة سلفا بالوراثة او بالمؤثرات الاجتماعية — او اية آلية اخرى — فان الزمن ينعكس مجراه علي ، فلا يبقى سواي : اقرا ، واستمر في قراءتي تجاه كتاب لا حركة فيه . او تريد انتحيا شخصياتك ؟ اسلك في كتابتك مسلكا يكونون فيه احرارا . فليس القصد هو التحديد ، ومن باب أولي ليس القصد هو الشرح (فأجود انواع التحليل النفسي في قصة من القصص هو آية موتها) ، ولكن اقصد الى تقديم عواطف وافعال لا يمكن التنبؤ بها .

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٥٥٦ — ٥٥٨ .

فالذي سيفعله روجوجين (١) لا اعلمه انا ولا هو ، اعرف انه ذاهب للقاء خليلته الآثمة ، وعلى الرغم من ذلك لا استطيع ان اتنبأ أيسيطر على عواطفه ام سيدفعه فرط الغضب الى القتل : ذلك انه حر ، انزلق معه (بخيالي وتوجسي) ، وها هوذا يتوقع كما اتوقع . انه في دخيلة نفسي يخشى ذات نفسه : انه حي (٢) .

ويقودنا الحديث في الشخصية على هذا النحو الى مسالة البطل في القصة ومفهومه ، وموقف كتاب القصة المعاصرين منه .

ذلك ان في كل قصة شخصا او اشخاصا يقومون بدور رئيسي فيها، الى جانب شخصيات اخرى ذات دور او ادوار ثانوية . ولا بد ان يقوم بينهم جميعا رباط يوحد اتجاه القصة ويتضافر على ثمار حركتها ، وعلى دعم الفكرة أو الافكار الجوهرية فيها ، وذلك بتلاقيهم في حركتهم نحو مصائرهم ، وتجاه الموقف العام في القصة . وكلا النوعين من الشخصيات مأخوذة من الحياة . واذا كانت الشخصيات ذات الادوار الثانوية اقل في تفاصيل شؤونها فليست اقل حيوية وعناية من القاص . وكثيرا ما تحمل الشخصيات الثانوية آراء المؤلف في قصص « دستوفسكي » او تقفز في بعض مواضع القصة الى المحل الاول ، كما في قصص « مورياك » (٣) . وكل شخصية في القصة ذات رسالة تؤديها كما يريد منها القاص .

وقد كان من المألوف في القصة ان يقوم شخص من اشخاصها بدور

---

(١) Rogojine ، شخصيته من شخصيات « دستوفسكي » في قصة « الابله » ، وفيها يعالج دور العطف الانساني ، وصراع الخير والشر والحب والبغض ، وخطر الارادة الطيبة المشلولة . و « روجوجين » مثال المفرط في شهواته وحب ذاته . وهو يضاد في اسفافه وماديته شخصية الامير : « مويشكين » . والقصة كلها بمثابة تشكيك في ادراكنا العام للانسان بوصفه مخلوقا متزن القوى محكوما بعواطف وافكار ومصالح يمكن تحديدها او تفسيرها او التنبؤ بها .

(٢) انظر :

J. P. Sartre : Situations, I, Paris, 1947, p. 37-39.

وكذا :

G. Picon : Panorama des idées Contemporaines, p. 422-423.

(٣) المرجع السابق ، ص ١٢١ ــ ١٢٢ . وكذا :

F. Mauriac : Le Romancier et ses Personnages, p. 126-127.

البطولــة في احداثها ، وينال تصويره من الكاتب العنايــة الكبرى ، ويكون محور القصة ، والرابطة بين مختلف اشخاصها الاخرين ، وقد يكون مــع ذلك معبرا عن سلوك كثير من اهل طبقته الاجتماعية ، يريد الكاتب ان ينعي عليهم موقفهم من وراء تصويرهم تصويرا موضوعيا ، او يقصد الى اعذارهم في سلوكهم ، ملقيا التبعة على القيم السائدة الظالمة في مجتمع يجب ان تتميز هذه القيم فيه (١) ، وقد يعبر البطل عن اتجاه ايجابي ، يرضى عنه الكاتب ، فيجعله ينتصر على ما يعترض طريقه ، في تصويره لهذه الالوان من بطولة القصة .

وفي الحالة الاخيرة يظهر البطل في القصة بوصفه بطلا حق البطولة، ويقرب بذلك من البطل في معناه الملحمي ، وذلك كما في قصص الفروسة التي ذكرنا من قبل خصائصها . واما في الحالات الاخرى ، فلا يقصد من البطـل سوى الشخصية التي يعنى المؤلف بها عناية كبيرة ، فيلقي الضوء على جميع جوانبها النفسية ، لتمثيل نوع السلوك الذي هدف الكاتب الى تصويره في قصته .

ومنذ الواقعيين والطبيعيين ، قد غلب على القصة في الآداب الغربية اتجاه آخر ، يتضح فيه اهمال البطل في معناه السابق ، اذ اصبح يقصد القاص الى تصوير عدة اشخاص ، لا يخص بعنايته واحدا منهم بوصفــه « البطل » ، وانما يوليهم جميعا عناية . وقد يتفاوتون فيها بعض التفاوت، فيكون من بينهم شخصية رئيسية . تفوق من سواها في القصة ، ولكنهم يتقاربون جميعا في هذه العناية . ويقصد القاص ، في هذه الحالة ، الى الكشف عن وعيهم جميعا بالقياس الى الموقف العام في القصة . فتصير غاية القصة الاولى هي الكشف عن جوانب موقف ؛ وعن اصدائه النفسية العميقة في مجموعة من الاشخاص ، يمثلون طبقة او طبقات مختلفة في

---

(١) فالكاتب ان يصور الشخصية سلبية متخاذلة ، لنشعر تجاهها – من وراء التصوير الحي لهذا التخاذل ، ومن وراء تصوير الدوافع النفسية – بنفور يبعث فــي النفس معانــي انسانية ايجابية في ذاتها . او يصورها فاشلة في جهادها ، ويلقي التبعة في هذا الفشل على المجتمع الذي يريد تغيير نظمه . والكاتب في هاتين الحالتين لا بد لــه من التبرير الفنــي ، وتصوير الصراع النفسي والاجتماعي . وكان « فلوبير » ولوعا بتصوير الشخصيات الفاشلــة على النحو السابق ، كما في قصة : « مدام بوفاري » وقصة « التربية العاطفية » . انظــر خاتمة القصة الاخيرة .

المجتمع . على ان مما يجب الانتباه اليه ان هؤلاء الكتاب لا يهملون تصوير الحالات النفسية لاشخاصهم ، ولكنهم يعنون بتصوير الحالات الواعية تجاه الموقف الخاص ، ومن خلال هذا الوعي تعرض الحقائق الاجتماعية ولا يقف هذا الادراك حائلا دون تصوير الاشخاص متعارضين في المجتمع. أو متصارعين معه ، او ظهورهم بمظهر من سحقتهم رحاه العمياء ، او تصوير تعارض طبقتين من الطبقات الاجتماعية في اصطراعهما بعضهما مع بعض ، كالعمال والمستغلين لهم . وكانت غاية بلزاك في « الملهاة الانسانية » (١) تصوير موقف البرجوازيين مما ساد مجتمعهم من تقاليد ونظم . وقصد زولا الى تصوير كفاح العمال لنيل حقوقهم والكشف عن قوى الشر في مجتمعهم، وفي وراثتهم . ومن خلال الوعي البائس لشخصياتهم رسم قوى الشر الهائلة هذه وهي تغتالهم اغتيالا لا رحمة فيه ، وكان لتصويره اثر في ايقاظ الوعي الاجتماعي كي تنال هذه الطبقة حقوقها (٢) ، وشخصية « جيمي هرف » — في قصة الكاتب الاميركي «دوس باسوس» مثال لتضحية من ضحايا المجتمع حين يسحق (٣) بطغيانه فردا من افراده. وقد ولع « دوس باسوس » بتصوير الموجود في الفترات التي يعاني فيها من الم الوجود تحت الضغط الاجتماعي الساحق . وهو يضمر في تصويره، الحالات السعيدة للشخصية . لان غايته هجاء المجتمع بتصوير ما يعانيه الفرد من نظمه وسلطانه (٤) .

والوجوديون جميعا يصورون في ادابهم الحقائق الاجتماعية من خلال وعي الافراد في القصص والمسرحيات على سواء ويسمون ادبهم : ادب المواقف ، كما في قصص « الغيثان » و « عصر العقل » لجان بول سارتر . وكما في قصة « الغريب » لألبير كامي . ويعدون ادبهم ادب ثورة ، « لان الفكرة الثائرة ما هي الا فكرة في موقف هي فكرة المضطهدين حين يثورون ، متعاونين ، ضد الظلم » . والوجودويون لا يحفلون في ادبهم باللاشعور الا اذا ظهرت آثاره في اعمال الافراد في مواقفهم عن وعي (٥) .

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٥١٦ — ٥١٩ وهامشهما .

(٢) انظر ص ٥١٣ — ٥١٦ وهامشهما من هذا الكتاب .

(٣) هذا الكتاب ، ص ٥٥٧ — ٥٥٨ .

(٤) انظر :

C. E. Magny : L'Age du Roman Américain, p. 120-133.

(٥) ستتحدث في الفصل التالي عن فلسفة الوجوديين في فن المسرحية ، ولمعنى =

وقد بدأ يظهر في ادبنا هذا النوع من القصص الذي يهمل فكرة البطل. ويهتم بتصوير الوعي الاجتماعي لمجموعة من الافراد ممثلة لاتجاه خاص في المجتمع على نحو ما قلنا ، وذلك الاتجاه ظاهر في قصة الاستاذ عبدالرحمن الشرقاوي : « الارض » وفي قصة الاستاذ حنا مينه : « المصابيح الزرق ». وفي كليهما يتمثل اتجاه حديث للقصة في تصويرها ضروريا من الوعي الاجتماعي والكفاح المشترك . في مواقف انسانية تكشف عن استلاب الانسان في المجتمعات الحديثة ومأساته فيها ، وصراع البطولة الجماعية في سبيل التغلب على هذا الاستلاب .

وقد رأينا ـ فيما شرحنا في هذا الفصل ـ كيف تنزع القصص في العصر الحديث نحو الواقع الاجتماعي وتصوير الوعي الانساني ، مع تعميق هذا الوعي بالطرق النفسية والفلسفية التي عنيت بها القصة ، واسهمت في توجيه الجهود المشتركة نحو النزعة الانسانية القومية والعالمية . وقد رأينا فرق ما بين عالم الواقع المحض وعالم الادب ، والنواحي الفنية في اختيار الاحداث والشخصيات وطريقة القصص ، وهي مجالات اصالة الكاتب حين تشف عن ضروب الوعي الانساني من خلال وعيه العميق الفني .

ولا زالت امامنا مسالة أخرى هامة . يبعد بها كذلك عالم الفن عن عالم الواقع المحض ، هي لغة القصة . نرجئها لنتحدث عنها في آخر الفصل التالي ، وموضوعه : الاتجاهات العالمية في المسرح بعد ارسطو ، لأن لها صلة وثيقة كذلك بقضية الاسلوب في المسرح .

= الموقف في الاتجاهات الفنية الحديثة ، انظر كتابنا : الادب المقارن ، الفصل الثاني من الباب الثاني ، وكذا ترجمتنا العربية لكتاب سارتر « ما الادب ؟ » ١٩٦١ .

الفصل الرابع

الاتجاهات العالمية في المسرح بعد ارسطو

سبق ان تعرضنا لنقد المسرحية في هذا الكتاب حين تحدثنا عن افلاطون وارسطو في الباب الاول ، وقومنا آراء ارسطو فيها على حسب المذاهب التي تلته ، ثم قارنا في الفصل السابق نواحي النقد الفنية في القصة بكثير من نظيرتها في المسرحية ، وبخاصة على حسب ما قدمنا من نقد أرسطو (١) . ولكن المسرحية قد جد فيها كثير من التيارات الفنية والفلسفية في النقد العالمي بعد ارسطو ، بحيث لا يغني فيها ما سبق ان ألمحنا به من نواحي النقد في المواطن التي اشرنا اليها . ولذا نرى ان نشرح في هذا الفصل الاتجاهات الكبرى في المسرحيات العالمية ، وسنجعل محور اهتمامنا جلاء النواحي الفنية وبخاصة في المسرحيات العالمية المعاصرة ، غير مغفلين الجوانب الفلسفية التي ترتكز عليها ، والمذاهب الكبرى الادبية التي دعمتها ودعت اليها ، ولكنا سنحرص مع ذلك على الاحتفاظ بطابع علمي في نقدنا ، يساعد على تكوين الوعي الفني لهذا الجنس الادبي ، والنهوض بمستواه في الخلق الفني وتوجيهه .

وحيث اعتمدنا في هذا الكتاب على الجانب الزمني التاريخي في تتبع تطور النظريات التي عرضناها في فلسفة الادب واجناسه ، فانا — احتفاظا منا بوحدة هذه الدراسة — سنبدا من حيث انتهى أرسطو في نقد المسرح، لنبين كيف اتسعت مجالات المسائل التي كان له فضل في البدء في جلائها ؛ وكيف اضاف اليها النقاد وفلاسفة الجمال العالميون مسائل جديدة ، مع تقويم هذه الاتجاهات في ضوء المذاهب الادبية الكبرى . ذلك ان المسائل التي بدا بها ارسطو في نقد المسرحية لم تمح كلها امحاء تاما من مجال النقد الحديث ، وان كان قد توسع فيها ، فبعدت كثيرا او قليلا عن مصدرها الاول ، ثم اضيف اليها بعد ذلك مسائل جديدة كل الجدة .

---

(١) انظر الفصل الاول والثالث من الباب الاول ، ثم صفحات ٥٤٨ — ٥٥٠ ، ٥٥١ وما يليها ، ٥٦١ ، ٥٦٥ ، ٥٦٦ ، ٥٦٧ .

١

موت المأساة ونشأة الدراما الحديثة

يخرج بنا المجال عما رسمناه لانفسنا اذا تتبعنا اجناس المسرحيةالمختلفة منذ عصر النهضة حتى اليوم ، ولكنا نرى من الضروري ان نكشفعنالاهمية الفنية لتطور عام في مفهوم المسرحية له قيمة كبيرة في تقويم المسرحيات الحديثة ، ذلك هو التطور الذي أدى الى موت المأساة التقليدية ، ونشأة الدراما الحديثة انتهت في عصرنا الحاضر ، لا الى خلط الاجناس الادبية بعضها ببعض فحسب ، بل الى مزج المذاهب الادبية نفسها ، في سبيل خلق ضروب من المسرحيات الواقعية الطابع ، التي تستعين في تعميق واقعيتها بمختلف الاكتشافات الفنية والعلمية ، ومختلف النزعات الانسانية .

وسبق ان بينا ان ارسطو يقسم المسرحية الى مأساة وملهاة . ويفرق ارسطو بينهما في الحدث . فموضوع المأساة فعل نبيل ، في حين موضوع الملهاة الفعل الهزلي الذي هو قسم من القبيح ويثير الضحك ، وغالبا ما يكون حدث المأساة تاريخيا ، بخلاف الملهاة ، ثم في الشخصيات . فبطل المأساة ارستقراطي ، وبطل الملهاة من اراذل الناس ، ثم في الحل الفاجع في المأساة : والباعث على السخرية في الملهاة (١) .

ويمكن القول اجمالا بأن هذه الفروق ظلت مرعية في العصر الكلاسيكي الذي عني بتوكيد الفروق بين المأساة والملهاة ، وتوسع فيها فلكل منهما لغته وتقاليده وغايته ، حتى عابت الاكاديمية الفرنسية على الشاعر كورني افتتاحه لمأساة « السيد » بحديث الوصيفة ، لانه تقليد ملهوي (٢) .

وبلغت المأساة قمة نضجها في العصر الكلاسيكي . فالى نبل البطل المأثور عن المسرحيات اليونانية ، اصبحت مسئولية الفرد في تعرضه لنتائج فعلة فردية ، بدلا من المسئولية عن ذنب لم يرتكبه البطل ، ويتحمل

---

(١) هذا الكتاب صفحات ٨٧ ـ ٨٩ .

(٢) انظر :
R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique, p. 305.

ضيه تبعة افعال غيره ، او اللعنة الغيبية في الصراع عند القدر في المسرحيات اليونانية. ولنأخذ مثلا لذلك مأساة أجا ممنون لشاعر اليونان أيسخيلوس. فقد حلت به اللعنة التي استحقتها اسرته ، اسرة « أتريوس » . ثم اخذ في المأساة يكفر عن أخطاء أخرى ، كذلك بعضها مسئوليته فيه جزئية . منها أنه قاد حملة حربية ظالمة أزهقت فيها ارواح المواطنين هي حملة طروادة ، بسبب امرأة طائشة هربت من زوجها ، هي هيلين . وضحى بابنته البريئة افيجينيا لكي تبحر الحملة ، ثم اثار غيرة امرأته حين عاد من الحملة باحدى السبايا كاساندرا . وقتلته امرأته كليتمنسترا بعد عودته من الحملة منتصرا . فكانت أداة عقاب له وقصاص منه عن اللعنة الموروثة . وعن الاخطاء التي ليس هو في الحقيقة المسئول الوحيد عنها . وتصبح كليتمنسترا بعد ذلك مسئولة عن جريمتها في قتلها زوجها : فهي — في

---

(١) ثلاث مسرحيات متتابعة الحلقات للشاعر أيسخيلوس ، مثلت عام ٤٥٨ ق.م.— وعنوانها جميعا : Oresteia وعنوان الاولى : « أجا ممنون » ، بعد عودته من طروادة مع أسيرته كاساندرا ، فتقتله امرأته كليتمنسترا . وعنوان الثانية : « كويفور » ، او حاملو السقيا ، وفيها يقدم أورسطس بعد قتل أبيه أجا ممنون الى قبر أبيه ، ويضع على القبر خصلة من شعره ، فتتعرف بها عليه أخته اليكترا حين تتقدم لتسقي القبر بالشراب . ويدخل أورسطس مع بيلادس — الاخ الوفي لأجا ممنون — قصر أبيه في شكل سائحين ، ليزعما موت أرسطس الى أمه ، ويحتالان بذلك على قتل ايجستوس خليلها ، ثم على قتلها . وعنوان المسرحية الثالثة يومينيدس ، او ارواح الاسترضاء ذلك ان أورسطس عقب قتله لامه انتقاما لابيه ، تحل عليه اللعنة ، وتساوره ارواح الندم او ذباب الندم ، فينصحه ابولو بالذهاب الى أثينا ، حيث يقدم للمحاكمة : وتتساوى الاصوات في محاكمته بين قتله او العفو عنه . ويرجح جانب العفو الالهة اثينا ، حيث تهدىء ذباب الندم : Erinnies او Furies فتتحول الى ارواح عطوفة خيرة : Eumenides وتعدها الالهة أن تؤسس اكراما لها معبدا في أثينا . وقد اخذ نفس الاسطورة سارتر ، فألف فيها مسرحية جعلها قالبا لكثير من القضايا الفكرية المعاصرة ، وحولها الى مسرحية : مواقف ، كما سنشرح فيما بعد . وقد أخذ نفس الاطار الاسطوري الكاتب الاميركي يوجين اونيل ، ولكنه أجرى في الاطار أحداثا معاصرة، في ثلاثيته التي عنوانها : الحداد يليق بالكترا Mourning becomes Electra ١٩٣١ في ثلاثة عشر فصلا . وعنوان المسرحية الاولى من هذه الثلاثية : « العودة » ، عودة ازرا مانون قائد جيش الشمال في الحرب الاهلية الامريكية ، مع ابنه أورين ، الى منزله ، حيث تنتظره امرأته كريستين ، وابنته لافينيا .

ويرزح المنزل تحت عبء خطأ ارتكب من قبل . ذلك ان أبراهام مانون ، والد ازرا ، كان قد طرد من المنزل مربية عاشرها اخوه داوود وحملت منه ، وتبعها اخوه ، وولد لهما آدم =

ثلاثية (١) ايسخيلوس ــ ضحية عدوانها ، ويقتلها « اورسطس » وهو ابنها من اجا ممنون ، انتقاما لابيه ، ثم يعروه الندم ، ويعاني ما يعانيه من الذباب التي هي ارواح الانتقام ، ويصبح موضوع محاكمة على جرمه امام الالهة في محكمة اثينا ، ولكن ترضي الالهة اثينا ارواح الندم كي تكف عن عقابه . ففي المآسي اليونانية صورة صراع عام بين الخير والشر في العالم ، تضؤل فيه مسئولية الفرد ، فالدم دم ، والجرائم تقود الى الجرائم . حتى ينتصر الخير اخيرا ، فيقف سيل الدماء . وما ماساة اوديبوس الملك الا صورة صراع بين الانسان والقدر . ففي الاساطير اليونانية ان لايوس والــد اوديبوس كان قد اختطف ابن بيلوبس فاستحقت اسرته اللعنة . وحين آل اليه ملك طيبة انذره ابولو ان ولده اوديبوس سيقتله ، كما حدث في المأساة التي تحمل اسمه . الشاعر اليوناني سوفوكليس (١) . ويتحمل الابن بعد ذلك اثم فعلته . فيتزوج بأمه ويقتل نفسه (٢) .

واما في المأساة الكلاسيكية فقد اصبحت التبعة فردية . يتعرض الشخص فيها لنتيجة افعاله هو ، وعمقت الكلاسيكية بذلــك في المعنى المأسوي في مواجهة التبعة فمثلا اصبحت « فيدرا » في مسرحية راسين هي بطلة المأساة وانتصرت عاطفتها على الواجب ، فكانت ضحية اثمهــا ، بعد ان كان « هيبوليت » ــ ابن زوجها الذي احبته حبا غير مشروع فأبى

= الذي تسمى : برانت ، وآلى ان ينتقم لابيه من تعند الاسرة . فعاشر كريستين فــي غيبة زوجها وقبلت لافينيا ان تكتم الامر عن ابيها على ان تهجر الام حبيبها . ولكن الام لم تستطع. فدست السم لزوجها في طعامه عقب عودته . ويفضي بذلك قبل موته لابنته . والقسم الثاني عنوانه : « الانسان المخفق » . وفيه تفضي لافينيا الى اخيها بسر موت والده ، فيقتل اورين أمه بدافع غيرة جنونية ، وانتقاما لابيه . والقسم الثالث : « طريد الشبح » يعود فيه أورين ولافينيا من سفر طويل بحثا عن النسيان . وتصبح لافينيا سعيدة بخطبتها مــن « بيتر » ، لكن أورين تطارده اشباح الجريمة . ويحكي لبيتر ان لافينيا خانته ، وينتحر . وتبقى لافينيــا وحدها في القصر ، وتغلق عليها نوافذه . وهذه المسرحية الطويلة تتناول أحــداث الحــرب ، واثر المواضعات الاجتماعية في تكوين العقد النفسية .

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٦٦ ــ ٦٧ .

(٢) هذه الخاصة في مسرحيات اليونان هي موضوع البحث في كتاب :

H. D. F. Kitto : Form and Meaning of Drama, London, 1959.

انظر على الاخص صفحات : ١ ــ ٨ ، ٥٤ ــ ٦٢ ، ٧٥ ــ ٨٧٦ .

هذا الحب الآثم ــ هو البطل ، وهو ضحية لعنة والده على الرغم من براءته، في مأساة يوربيدس التي عنوانها : هيبوليتوس .

ويتبع الفرق الجوهري السابق في معنى « الخطأ » الذي يقع فيه بطل المأساة ، وهو ما يطلق عليه باليونانية : هامارتيا : فقد سبق ان رأينا ارسطو يفضل المأساة التي يرتكب فيها البطل الخطأ عن جهل ، او يحاول ان يرتكبه ثم يعلم فيقلع عنه (١) ، ولكن الكلاسيكيين جميعا يجعلون ابطالهم على وعي تام بما يتعرضون لفعله ، وهو ما لم يفضله ارسطو ، فالمأساة الكلاسيكية مأساة ارادية ، في حين كانت لا ارادية في صورتها المفضلة عند ارسطو . والمأساة الكلاسيكية مأساة واعية تتحدد فيها مسؤولية البطل بما يأتيه هو من فعل يتحمل تبعته .

وفي صورة ذلك الوعي وتلك الارادة تولد الصراع النفسي عند الكلاسيكيين ، وفيه تجلت الخاصة الجوهرية للاستبطان النفسي ، وهو ما سنذكره حين نتعرض لقضية الصراع في المسرحية بعد قليل .

وقد رأينا ، في نقد ارسطو . كيف يقصي المعلم الاول البطل الخير من المأساة ، كما يقصي البطل الشرير ، ويحصر بطل المأساة في منزله بين المنزلتين يرتكب خطأ (هامارتيا) لا عن لؤم وخساسة (٢) ... وقد رأى شراح ارسطو من الايطاليين في القرن السادس عشر ان الحالاتالتي ذكرها ارسطو لبطل المأساة ليست سوى أمثلة لحالات مفضلة ، ولا استقصاء

---

(١) انظر هذا الكتاب ، صفحات ٦٨ ــ وما يليها .

انظر هذا الكتاب نفس الموضع السابق ويقصد أرسطو بالخطأ الجهل بالتفاصيل العامة في حالات المأساة المثلى عنده ، كحالتي اوديبوس وافجينيا ، لا الخطيئة ، فانه لا يفضل مثل حالة ميديا ، وان كان خطؤها لا يدل على اسفاف ــ انظر ص ٨٣ ــ ٨٤ من هذا الكتاب ، وفي الحقيقة يرد ارسطو على استاذه افلاطون الذي حمل على الشعراء لانهم في المأساة ينقلون الخيرين الى الشقاوة والاشقياء الى السعادة، انظر افلاطون : الجمهورية : ٢\٢٧٧ هـ ، ٣ ، ١٣٩٢ ــ ب ، ٣٩٧ ر ــ والقوانين ف ٢ ، ٦٦٠ ، ٦٦٢ ب ، وهذا الكتاب ، ص ٢٥ ــ ٢٧ .

وكذا :

Gerald, F. : Aristotle's Poetics, the Argument, Cambridge, 1957, p. 3671475.

فيها . وتبعهم « كورني » من الكلاسيكيين الفرنسيين . فرأى انه يصح عرض بطل خير لا شر لديه في المأساة . يتعرض لاضطهاد ظلم استبدادي . على شرط ان يثير من الرحمة له اكثر مما يثير من الغضب والاشمئزاز ممن اضطهدوه . وضرب « كورني » مثلا بمسرحيته هو : « بوليوكت » . وفيها البطل « بوليوكت » من علية الارمينيين في أوائل عهد المسيحية . ويتزوج « بولين » ابنة حاكم ارمينيا عن حب منه لها . في حين تزوجته هي بحكم راجب طاعتها لابيها . بعد ان رفض والدها تزويجها ممن تحب : « سيفير ». ويعتنق بوليوكت المسيحية خفية . ويحطم الاصنام في المعبد . ويوكل عقابه الى الحاكم ــ والد امرأته ــ الا اذا اعتذر . ويأبى الاعتذار ، ويعتزم الموت . ويعود سيفير الحبيب فجاة بعد ان ظن انه مات في حملة حربية، فتقابله بولين . وتفضي اليه انها الان اسيرة واجب الزوجية بعد أن اخفق حبهما ، وتطلب وساطته في نجاة زوجها من عقاب والدها ؛ ويبدو نبيلا في بذل وساطته . ولكن لا تجدي . اذ يموت زوجها صبرا . وتعتنق هي على الأثر المسيحية . ويرتاع الأب من اعتناق ابنته عقيدة زوجها الشهيد ؛ على أنه قد قتل زوجها لا عن اقتناع ؛ بل استخذاء وتزلفا للامبراطور ؛ فيعتنق المسيحية بدوره . وتنتهي المأساة بأن يعد « سيفير » بالتوسط للمسيحيين لدى الامبراطور كي لا يقسو عليهم من بعد وفي رأي « كورني » ــ تطبيقا لمبدئه السابق ــ ان القديس بوليوكت هو بطل المأساة . وقد اثار اضطهاده من الشفقة عليه اكثر مما اثار من الحقد على من اضطهدوه ؛ لان هذا الاضطهاد نفسه صورة من صور الضعف الانساني . على ان نقاد الكلاسيكية هاجموا هذا التجديد من جانب « كورني » في جعل المأساة خيرا كل الخير . فقد اعتد فولتير بأن بطل المأساة ليس « بوليوكت » . يقول فولتير « الشهيد الذي لا يكون سوى مبجل كل التبجيل يحسن تصويره في حياة القديسين، ولكن لا يجود بحال شخصية من شخصيات المسرح . وبدون شخصية « سيفير » وشخصية « بولين » لم يكن لمأساة بوليوكت ان تنال اي نجاح » (١) .

---

(١) انظر :

Corneille : 2e Discours sur la Tragédie, dans : Oeuvres Complètes, Paris, 1888, 2, p. 516-566.

وبها شروح فولتير وتعليقاته .

« ويرى « كورني » ايضا – تبعا لما رآه قبله شراح ارسطو من الايطاليين كذلك – انه يمكن عرض الشريرين ابطالا للمأساة ، لان عقابهم الرادع – نتيجة لشرورهم – يؤدي الى تطهير بعض النقائص الانسانية ، عن طريق المأساة الارادية الواعية واثارة الخوف من البطل والرحمة على ضحاياه . وفي هذا توسع من الكلاسيكيين في فهم « الهامارتيا » وفي فهم التطهير معا (١) . وقد ضرب كورني مثلا لذلك مسرحيته « رودوجون اميرة البارثيين » (٢) . وفي هذه المأساة تبدو كليوباترا اميرة الشام شريرة خالصة . ولكن لا ينبغي ان ننسى تعليق « كورني » على هذه المأساة بأن هذه الجرائم ليست فيها خساسة ولا اسفاف الادنياء ، وتدفع اليها الاطماع الكبيرة التي لا تتاح لسواد الناس (٣) ثم يعقبها الاعتراف بالخطأ . وهذا – في نظرنا – ما يقرب نوع جرائم كليوباترا من نوع آثام ميديا (٤) في الادب اليوناني . وهي من نوع المآسي التي لم يفضلها أرسطو .

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٦٨ وما يليها ، ٧٨ – ٨٢ .

(٢) Rodogune, Princesse des Parthes – في هذه المأساة تشهر كيلوباترا أميرة الشام حربا على زوجها ديمتريوس حين يعود من رحلته مصطحبا الاميرة رودوجون بنت ملك البارثيين على عزم الزواج منها ، وتنجح في حربها ضده ، فتقتله ، وتأخذ رودوجون أسيرة ، ويتم عقد صلح لها مع البارثيين على أن تزوج رودوجون أحد ولديها من ديمتريوس ، وهما : أنتيوكس وسيلوكوس . وتحتفظ رودوجون لنفسها بحق تعيين أسبق هذين التوأمين ميلادا ليكون هو الزوج ، لانها هي وحدها التي تعرف هذا السر. وفي نفس الوقت تفضي بسر الى كل من ولديها انه سيكون هو الوارث للعرش اذا قتل رودوجون . ويرفض كلاهما ، لانهما يحبانها . وعلى الرغم من ان رودوجون تحب انتيوكس وحده ، فانها تعلن انها ستتزوج ممن ينتقم لابيه منهما فيقتل امه . فيتنازل سيلوكوس عن الزواج وبعد أن تخفق الام في حمل ولديها على قتل رودوجون ، تحاول أن تثير الغيرة في قلب سيلوكوس لفقده حب رودوجون، ولكن الحب الاخوي المتمكن من قلب سيلوكوس يجعلها تخفق كذلك في هذه المحاولة . فتبدأ بالعمل بنفسها ، فتقتل ابنها سيلوكوس ، وتدس السم في الكأسين اللتين سيتناولهما انتيوكس ورودوجون في حفل زواجهما ، ولكن الريبة حول مقتل سيلوكوس تحمل رودوجون على تحذير انتيوكس من شرب الكأس ، وترى كيلوباترا ان حيلتها ستعرف ، فتتناول هي الكأس لتموت ، وهي تقدم تهنئتهما للزوجين .

(٣) انظر المرجع السابق ، نفس الموضع ، وكذا :
Lanson : Corneille, 6e édition, Paris 1922, p. 70.

(٤) انظر هذا الكتاب ، ص ٦٣ – ٦٤ وهامشها .

وفي العصر الكلاسيكي كذلك حدثت تغيرات بعدت بالملهاة عن مفهومها القديم : اهمها ما سماه كورني : « ملهاة البطولة » (١) ، وفي مقدمة مسرحيته : دون سانش (٢) . فشخصياتها مأسوية ، لا نقائص فيها ، في حين موضوعها ملهوي ، وفي تقديمه لتلك المسرحية يرى ان الاولى انـنبحث عما يثير خوفنا ، لا في شقاء طبقة الملوك والنبلاء الذين لا يشبهوننا الا من حيث مصائرهم حين تكون انسانية ، ولكن في نظائرنا ممن هم في مثل موقفنا وملابساتنا من غير الاشراف وذوي العروش المتهاوية ، لان ذلك ادعى للخوف والرحمة واقرب لواقعنا . وفي تلك المسرحية يختلط الجد بالهزل .

وفي نفس العصر وجدت المأساة اللاهية ، خليطا من عناصر المأساة والملهاة . وكان الكلاسيكيون يطلقون هذا الاسم على المسرحياتالتي تستعير من الملهاة نهايتها السعيدة ، بعد التعرض لاخطار تنجو منها الشخصيات المسرحية دون سفك دماء ، على ان بعض النقاد الكلاسيكيين كانون يرون

---

(١) Comédie héroïque.

(٢) Don Sanche d'Aragon ، تاثر فيها كورني بمسرحية اسبانية عنوانها : القصر المضطرب : El-palacio Confuso ، وموضوعها ان كارلوسفارس مجهول الاصل يحب الملكة ايزابل ، ملكة قشتالة ، وهي تحبه ولكن تداري حبه للسر الذي يكتنف مولده ، وكان عليها ان تختار زوجا لها من بين امراء ثلاثة في المملكة . ويشهد كارلوس جلسة الاختيار ، ويكون هزاة بين القوم لانه دونهم . وتغتاظ الملكة ، فتمنحه صفة النبل ليكون مثلهم ، فينال لقب ماركيز في الحال ، ثم تطلب منه أن يختار لها زوجها . وعلى الاثر يستشير دون كارلوس النبلاء الثلاثة ، ويتحداهم في مبارزة . ويقبل احدهم ـ وهو دون ألفار ـ التحدي . وتتبادل الملكة ودون كارلوس الاعتراف بحب كليهما للآخر . وتخاف الملكة على حياة حبيبها فتؤجل المبارزة للغد . وتسري الاشاعة ان ابن ملك اراجون المتوفي هو الآن في خدمة الملكة . وفي الفصل الخامس يكتشف أنه هو دون كارلوس الذي رباه أحد الصيادين. في حين كان يجهل هو نفسه نبل مولده . ويصبح دون كارلوس هو دون سانش ، ويكون له الحق في الاقتران بالملكة .

ان مجرد النهاية السعيدة لا يخرج المسرحية عن نطـاق (١) المأساة . ثم ان المأساة اللاهية تخلط في شخصياتها بين من هم من طبقة ارستقراطيةوطبقة برجوازية ، وبين الشخصيات التاريخية والشخصيات المخترعة . وتتعدد فيها الاحداث والحلول . وكان هذا الجنس مالوفا في المسرحية الاسبانية والانجليزية ، حتى بعد موته في الكلاسيكية الفرنسية (٢) .

وقد ادت هذه التجديدات ــ في مفهوم الملهاة وفي خلطها بالمأساة ــ الى زلزلة مفهومها . واسهم النقد الادبي المعاصر في ذلك ، فمنذلك ما اشرنا اليه سابقا في نقد كورني . ومنه ايضا ما ذكره الناقد الفرنسي : فرانسوا أوجيه ، في مقدمة مسرحيــة : صــور وصيــدا (٣) . يدافــع عــن خلط المأساة بالملهاة لتحاكي المسرحية الحياة الواقعية التي تختلط فيها الدموع بالابتسامات .

---

(١) انظر مرجع رينيه براي السابق ، ص ٣٢٩ ــ ٣٣٠ ، ومما يستحق الملاحظة ان مسرحية « السيد » لكورني مأساة ونهايتها سعيدة كن كورني كان قد وضع لها ابتداء اسم المأساة اللاهية . ونظير مسرحية السيد ، مسرحيه فاوست لجوتـه ، فهي مأساة ذات نهاية سعيدة في جزئها الثاني . وننبـه كذلك الى ان بلوتوس في مقدة ملهاته : امفيتريون ، يسميها المأساة اللاهية ، اذ فيها من المأساة خطورة الموقف ومن الملهاة الحل السعيد .

(٢) نفس المرجع السابق .

(٣) نمثل لهذا الاتجاه كذلك بمسرحية : صور وصيدا Tyr et Sidon لجـون سكلانـدر J. Schalandre وكانت هذه المسرحية مأساة ، فعدلها المؤلف نفسه الى مأساة لاهية عام ١٦٢٦ . وموضوعها في الحرب القائمة بين ملكي صور وصيدا ، وان ابن ملك كـل منهما وقع اسيرا في يد عدوه . و « بلكار » ابن ملك صيدا وقع فـي حب ميليـان ، وكـان الرسول بين المحبين يوريديس ، مربية اخت ميليان الكبرى : كاساندر ، وحين تكتشفالمربية ان سيدتها كاساندر تحب هي ايضا بلكار تحاول عبثا تغيير عواطف الحب نحو سيدتها . وفي نفس الوقت ، يقع ابن ملك صور الاسير في صيدا في جريمة خيانـة زوجية في بـلاط الملك ويقتل . فيقرر ملك صور قتل بلكار ، قصاصا ، ويؤجل التنفيذ للغد ، فتهيىء المربية هربه على سفينة ، مع حبيبته ، وحين يكتشف انها كاساندر التي لا يبادلهـا الحب ، يهرب مـن السفينة في زورق ، فتلقي كاساندر بنفسها الى البحر ، وتكتشف اختهـا ميليان جثتهـا ، وتتهم في قتلها ، ولكن تظهر براءتها ، ويعود بلكـار الى حبيبته الحقيقية : ميليان ، ويعفـى عنه . وتنتهي المأساة بنهاية سعيدة .

فحين بلغت المأساة ذروتها آذن كمالها بالزوال ، شأن كل الاجناس الادبية . تمهيدا لنشأة جنس اكمل منها على انقاضها . وأول ما أصاب المأساة من تغير عميق لمفهومها ظهر في دعوة « ديدرو » (١) الى الملهاة الجادة او الدراما البورجوازية، التي تأخذ موضوعها من الواقع لا من التاريخ، وتصور الموقف والملابسات من خلال شخصيات عادية من الطبقة الوسطى، وتختلط فيها عناصر المأساة بالملهاة (٢) . وتجلت الدعوة نفسها في النقد الالماني على يد لسنج وشيلر ، ولودفيج ، وهيجل ، في أوائل القرن التاسع عشر (٣) .

وعلى اثر ذلك ظهرت الدراما الرومانتيكية على انقاض المأساة القديمة . وأشهر من قعد لهذه الدراما وطبقها في انتاجه في الادب الفرنسي هو فكتور هوجو ، في مقدمة مسرحيته : كرومويل . وفي هذه المقدمة يتخذ هوجو شكسبير قدوة له في هذه الدراما التي يختلط فيها الجد بالسخرية ، ويتجاوز ما هو ادنى وما هو اسمى ، ويتعاقب الضحك والبكاء . وتمحى حدود المأساة والملهاة في مفهومها القديم ، لتؤلف كلاما منسقا يحاكي الحياة ، ويتخذ مادته منها . ولم يعد البطل في هذه الدراما ارستقراطيا. بل من البورجوازيين او عامة الشعب ، وقد يظهر شريرا ، على ان يلقى عبء شره على نظم المجتمع . ولكن البطل الرومانتيكي يظل حالما غريبا في مجتمعه . وتنتهي مشروعاته بالاخفاق ، واشهر الدرامات الرومانتيكية

---

(١) هذا الكتاب ، ص ٢٩٥ — ٣٠٠ .

(٢) انظر :

Diderot : Oeuvres, édition de la Pléiade, 1946, p. 1274-1303.

(٣) انظر :

Eric Bentley : Playright as Thinker, New York, 1955, p. 25-29.

التي لا تزال ذات قيمة فنية هي مسرحية : روي بلاس (١) لفكتور هوجو نفسه ، وفيها طبق دعوته السابقة للدراما الرومانتيكية .

وفي نهاية القرن الثامن عشر والثلث الاول من القرن التاسع عشر ، ازدهرت الميلو دراما (٢) ، او الدراما الشعبية ، وساعدت احداث الثورة على ظهورها ، اذ اوجدت جمهورا للمسرح على حظ ضئيل من الثقافة ، ومولعا بالاحاسيس القوية ، وفي الميلو دراما تبلغ داعية الالم (٣) اقصاها . فمن اشباح الى سراديب ارضية الى شراك لاحداث القتل والخيانة . وتدور هذه الاحداث حول التنكيل بالبريء ، وخيانة العهود ، ورياء الصداقة ، او الاخلاص الذي لا تشوبه شائبة ، والحب المطلق . فجاءت المصائر في

(١) Ruy Blas – (١٨٣٨) وتدور حوادثها في اسبانيا في اواخر القرن السابع عشر . وفيها الملك شارل الثاني شخصية تافهة يشتغل بالصيد واللهو عن شئون المملكة ، تاركا زوجته الالمانية الاصل : ماري دي نوبودج ، فريسة تقاليد القصر القاسية ومكائد رجال الحاشية . ومن هؤلاء دون سالوست الذي أغوى احدى الوصيفات فحكمت الملكة بنفيه ، فدبر مكيدة للانتقام . وذلك بان قدم لرجال القصر خادمه : روي بلاس – نبيل القلب ، من اصل متواضع ، تربى في احدى مدارس الاحسان – على أنه هو دون سيزار دي بازان ، والاخير ابن عم لدون سالوست ، أضاع ثروته وصار بوهيميا ، وقد سجنه دون سالوست وامر بنفيه قبل تقديمه لروي بلاس مكانه . ثم يجعل روي بلاس يوقع عهدا يشهد فيه باصله ، ويتعهد بطاعة دون سالوست متى لزم الامر . وكان روي بلاس مثال الرومانتيكي الحالم بالمجد والاصلاح والانتصاف للفقراء من الاغنياء ، كما كان يحب الملكة عن بعد ، وقد أتاح له دون سالوست – بتقديمه لرجال القصر على انه امير – أن يحقق حلمه . وتحبه الملكة وترفعه الى درجة رئيس وزراء المملكة ، فيقوم باصلاحات كثيرة . وفي قمة مجده يعود دون سالوست ، ويزيف دعوة للملكة ان تأتي الى منزل روي بلاس ليلا ، وتقع الملكة في الفخ ، وتكاد تفشل الخطة بمقدم دون سيزار الحقيقي الذي انتحل روي بلاس شخصيته ، ولكن يمنعه دون سالوست ، فيهدد باشهار الفضيحة في هذه الزيارة المريبة ، ويخبرها بأن روي بلاس ليس سوى خادم له . وينتقم روي بلاس لنفسه بقتل دون سالوست ، ثم يقتل نفسه .

(٢) Melodrame – والكلمة مركبة من ميلوس ومعناها باليونانية : غناء، ودراما. وقد أتى هذا الاسم من السيمفونيات التي كانت تسبق دخول الشخصيات فيها ، وتصحب الاحداث الهامة ، ولكن معناها الفني اصبح يتجاوز مجرد المعنى اللغوي للاسم ، كما نشرح .

(٣) انظر ص ٦٨ – ٦٩ من هذا الكتاب .

الانتقام الخالي من الرحمة او الظفر بثروة غير منتظرة ، أو التعرف على من فقدوا من الاهل والاطفال . وتنتهي غالبا بانتصار الضعيف بعد عنـاء قاس يتعرض له من الطغاة . والشخصيات فيها سطحية التصوير ، مقسمة بين خيرة وشريرة دون تنويع . وتدور انماطها حول اربع شخصيات رئيسية عدا الشخصيات الثانوية الكثيرة : الشبـاب السوداوي المزاج المحب الشجاع ، والفتاة او المراة الطاهرة المظلومة ، والخائن الذي يجهل المشاعر الانسانيـة جميعا ، ثم شخصية غليظـة الطبع قاسية وصولية غامضـة . ويتخلل العرض موسيقى وسيمفونيات تساعد على شبـوب الاحاسيس الغليظة . وتسترضى هذه المشاعر بانتصار الخير في النهاية . ولا يولـي المؤلف الاسلوب اية عناية . والاحداث في مختلف الميلودرامات تكاد تكون مكررة . ولا خلاف في ان الميلودرامات ليس فيها عمق في الفكرة ولا قوة في المشاعر ، وعلى الرغم من شيوعها في العصر الرومانتيكي في الاداب الكبرى الاوروبية . ولا نغفل الاشارة الى تأثيرها العميق في الدراما الرومانتيكية ، فمسرحية « روي بلاس » السابقة الذكر ، بها آثار واضحة للميلو دراما في بساطة التحليل النفسي ، وسوء طوية دون سالوست المطلقة ، مقابل طيبة روي بلاس الخالصة على ان الميلو دراما قد اثرت في ادخال الموسيقى في المسرحيات الحديثة ، مثل مسرحيات ابسن . ثم ان عناية مؤلفي الميلو دراما بالحكاية او الحدث في المسرحية مهدت للمسرحيات المحكمة الصنع (١) ، على يد الكاتب الفرنسي اوجين سكريب (١٧٩١ — ١٨٦١) وقد اثرت في بناء كثير من المسرحيات الحديثة ، على الرغم من ان مسرحيات ذلك الكاتب ليست ذات قيمة ادبية . واخيرا ساعدت الميلو دراما — مع الرومانتيكية — على موت المأساة نهائيا في مفهومها القديم ، وعلى ظهور الدراما الحديثـة ، وان كانت خصائص الميلو درامات التي أشرنا اليها تعد عيوبا فنية خطيرة في

---

(١) مـا يسمى بالفرنسيـة : la Pièce bien faite وبالانجليزيـة : well-made play — ولا نريد ان نسترسل في شرح نظريات لا أثر لهـا فـي نقـد المسرحية الحديثة. والتامل في كثير من المسرحيات التي بدا بها مسرحنا العربي والتي لا قيمة ادبية لها ، يجد بها كثيرا من السمات الميلودرامية . وقد ساعد كذلـك على ظهور الميلودراما حركة العاصفة والانطلاق الادبية في المانيا ، والقصة السوداء على يد آن راد كلف في انجلترا.

انظر :

Allardyce Nicoll : World Drama, London, 1954, 432-438, 461-462, 485-487, 604-605.

المسرحيات الحديثة ، وبرغم ان الدراما الرومانتيكية تبعد عن الغوص في صميم الواقع ، لان بطلها حالم يتعلق بعالم مثالي لا وجود له .

وقد عرف زولا للحركة الرومانتيكية فضلها في القضاء على القيود المأسوية الجامدة ، من الوحدات الثلاث ، ومن البطل الارسطي النبيل ، واشاد بعنايتها بالحدث والحركة في المسرح ، ولكنه عاب عليها مع ذلك طابعها الشعري ، وانها لا تأخذ موضوعاتها من الحاضر . وفي رايه ان الادب اذا كان عليه ان يساير الانسانية فلم تعد الرومانتيكية كافية ، لافي طابعها الشعري ، و في لجوئها الى الموضوعات التاريخية التي لا تكشف عن الحاضر ، ولا في تصويرها لشخصيات سطحية حالمة ، خالية او تكاد من التحليل النفسي ، مما يضعف الاثر الدرامي ، ويطمس معالم المسرحية ، بتقريبها من الملحمة القديمة. ثم يدعو زولا الى تصوير الواقع في الاحداث والشخصيات والقضايا وينذر بأنه اذا لم يلجأ المسرح الى الاتجاه الواقعي فانه مقضي عليه بالموت لا محالة . وفي هذه الدعوة تجلت معالم المسرحية ، الحديثة ، بالرغم من ان زولا يحتم فيها ما لم يلتزمه الواقعيون من ترتيب الاحداث بحيث تشف عن النتائج التي انتهى اليها العلم وبخاصة عن اثر الوراثة والبيئة . وفي هذا وحده تفترق الطبيعية عند زولا عن الواقعية الحديثة (١) . وفي الاتجاه الواقعي تمثل مجرى الوعي الحديث . لسيطرة الانسان على الحياة ووسائلها ، او شعوره الحق بموقفه من عقباتها ، فصارت الواقعية طابعا عاما للاتجاهات المسرحية الكبرى منذ دعوة زولا ، حتى في المذهب الرمزي نفسه الذي كان يسمي اتجاهه المسرحي : المثالية الواقعية (٢) ، ثم في التعبيرية التي استعانت على جلاء الواقع بالكشف عن عالم اللاشعور في شخصيات المسرح ، وكذلك في مسرحيات الفكرة ، والمسرحيات الملحمية على نحو ما دعا اليه « بريشت » الالماني .

وفي الدراما الحديثة صار البطل رجلا عاديا من عامة الناس او

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٤٨ ، ٥١٩ ، ثم :

E. Zola : Le Naturalisme au Théâtre, Paris, 1965, p. 8-25.

وكذا مرجع اريك بينتلي السابق الذكر ، ص ٧ – ٨ .

(٢)

.Idealoréalisme

اديبانهم ، وفيما قد يغلب طابع الملهاة التي نرى فيها الحياة وننتقدها . او طابع المأساة لنشعر بأسى المصير . وعلى الرغم من ان طابع المأساة او الملهاة قد يفسر نوع التأثير المسرحي في الجمهور ، وسر نجاح المسرحية لديه واهتمامه بها ، فقد اختلطت المأساة بالملهاة ، بحيث لم تعد قواعد التفريق بينهما معيارا لنضج الخلق الفني . فالحياة اخلاق وافكار وشخصيات ذات حركة نفسية وسط مجتمعات لا ركود فيها ، لا في سطحها ، ولا في اعماق مستويات الوعي .

ولا ينبغي ان يفهم من شرحنا لموت المأساة اللاسيكية اننا نقصد الى القول بأن العنصر المأسوي لا وجود له في الدراما الحديثة ، ففي هذه الدراما يعمق معنى الضحك حتى يقرب من البكاء ، في حين تتجلى ابعاد المأساة في وعي الفرد وفي سوء النظم الاجتماعية (١) معا . ويهمنا جلاء النواحي الفنية للدراما الحديثة من خلال الاتجاهات الكبرى العالمية ، مبتدئين دائما بماقاله أرسطو لنتجاوزه . وواضح اننا نقصد الى جلاء ما يخص المسرحيات بوصفها خلقا ادبيا ، لا ما يخص الاخراج والتمثيل . ولهذا سنعالج المسائل الاتية بالترتيب : الحدث او الحكاية ، والشخصيات وابعادها في الصراع الدرامي ، والموقف الدرامي ، والفكرة في مفهومها الحديث ، لنختم هذا الفصل بالحديث في المقولة والاسلوب .

---

(١) انظر :

Eric Byntly : op. cit., p. 30-34.

وكذا :

Lanson : Esquisse d'une Histoire de La Tragédie Française Paris, 1954, p. 182-192.

٢

الحكاية ــ الحدث

أتنحصر اهمية المسرحية في حكايتها المحكمة ، ام في تصوير نفسية الشخصيات ، أم تكتسب قيمتها الفنية من الفكرة او الافكار التي تحتوي عليها ، ام من المشاعر المثارة ؟ الحق انه على الرغم من ان المسرحية قد تختص بطابع يغلب عليه ضرب من ضروب الاثارة الفنية السابقة ، فان اهميتها في وحدتها الفنية المتضمنة لهذه النواحي الفنية جميعها بصورة من الصور . ومن ثم نعلل شروحنا لكل منها .

وسبق ان اهتم ارسطو بالحكاية لانها اساس الفعل ، وهو مدار الشقاوة والسعادة (١) : وجعل الحكاية محور اهم النواحي الفنية والوظيفية المسرحية، من المحاكاة والوحدة العضوية والتطهير . وكثيرا ما ردد بعض النقاد العالميين ان نظرة ارسطو هذه قد بليت ، لان الاحداث في القصة او المسرحية لا تخلق ادبا ، ولكنا شرحنا وجهة ارسطو في انه قصد الى احكام الحكاية المرتبطة بالشخصيات ونفسيتها وتطورها ، لان الاحداث الفنية بمثابة النتاج والثمرة للشخصيات (٢) ، كما يؤخذ من مجموع نقده ، وبهذا المعنى لا زالت الحكاية ذات قيمة . فكل مسرحية لها نوع من النمو والتقدم في أحداثها ، على ان تتركز هذه الاحداث حول مسألة او فكرة او قضية يدور حولها نوع من الصراع كما سنشرحه فيما بعد، يتبلور في عاقبة الامر في صور محاجة فنية تشبه المحاجة المنطقية ، لا بطريق سرد الاحداث ، بل بعلاقاتها السببية .

ومن ثمة كان الاتجاه الارسطي والكلاسيكي الى تركيز الحدث (٣) ،

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٥٩ ـ ٦٠ وفيها شرح لمعنى الحكاية والحدث في المسرحية .

(٢) هذا الكتاب ، ص ٥٧ ـ ٦٠ .

(٣) لمعايير تركيز ارسطو للحدث انظر ص ٦٢ ـ ٦٥ من هذا الكتاب .

وبلغ التركيز اقصاه في المذهب الكلاسيكي . في الدعوة الى وحدة الزمان والمكان (١) . ثم قضى الرومانتيكيون على وحدتي الزمان والمكان وابقوا على وحدة الحدث ، كما بين ذلك فكتور هوجو في مقدمة مسرحيته : كرمويل . على ان مما يلحظه النقد الحديث ان امتداد المسرحية الطويل في الزمن يضعف تصويرها الفني . فمثلا يمتد الزمن في مسرحية شكسبير : انطونيو وكليوباترا . الى نحو عشرين عاما . هي من اضعف مسرحيات شكسبير فنيا لهذا السبب ، كما لحظ ذلك النقاد . وغالبا ما يركز « ابسن » الحدث في مسرحياته ، بحيث لا يكاد يتجاوز يوما واحدة ، مع انه من آباء المسرحية الحديثة .

وقد فسر « كورني » الكلاسيكي وحدة الحدث على نحو فريد لا ينبغي اغفاله : فقد راى انه يجب ان يقصد به « وحدةالخطر » او « وحدةالعقبة » فتتعدد الاحداث الجزئية للشخصيات على شرط ان يكونواحد منهاكاملا ، والاخر غير كامل . ولكن له وظيفة فنية هي توكيد الحدث الاول . واظهار السمات النفسية للشخصيات في مسرحيته الشهيرة : السيد (٢) . يحب دون رودريج ودون سانش كلاهما شيمين . في حين تحب شيمين اولهما ، وتحب الوصيفة دون رودريجولكنه لا يحبها . وقد كانتالاكاديمية الفرنسية قد نقدت تعدد الحدث في هذه المسرحية التي كان عنوانها اولا : المأساة اللاهية ، ثم سماها مؤلفها بعد : مأساة (٣) .

اما تعدد الحدث او تعدد الحلول في رتابة .ومع وحدة الخطر او بدونه ، فلا يزال عيبا فنيا يوزع مشاعر الجمهور ، ويضعف قضية المؤلف

---

(١) انظر ص ٧٢ ـ ٧٤ من هذا الكتاب .

(٢) Le Cid(١٦٣٦ م) انظر موجز الاحداث والفكرة في هذه المسرحية في هامش ص ٥٠٦ .

(٣) انظر ، للعراك حول هذه المسألة ، مرجع كورني السابق الذكر ، ج ٢ ص ٥٧٥ ـ ٥٨٢ ، وكذا مرجع هنري براي ، السابق الذكر ، ص ٢٤٧ ـ ٢٤٨ ـ وكذا : لانسون : كورني ، ص ٦٥ .

في تصويره ؛ وقد كان ذلك شائعا في المسرحيات (١) الرعوية . وفي بعض(٢) المسرحيـات الكلاسيكيـة .

ويغلب تعدد الحدث في مسرحيات شوقي : ففي مسرحيته : مصرع كليوباترا ، حدثان : هما حب كليوباترا لانطونيوس . ثم حب حابي لهيلانة . وكذلك مسرحية شوقي الاخرى : اميرة الاندلس . تختتم المأساة بخاتمتين مختلفتين : فمن ناحية تنهار دولة المعتمد بن عباد في اشبيلية . ويسجن الملك الشاعر واسرته في شمال افريقية عند ملك المرابطين : يوسـف بن تاشفين . ومن ناحية ثانية ينعقد زواج حسون ببثينة ابنة ذلك الملك العاثر . ونرى كذلك تعدد الحدث والحلول في مسرحيته : علي بك الكبير . فمع غدر محمد ابي الذهب بسيده ، يوجد حدث آخر : هو ولوع مراد بآمال،

---

(١) هذه المسرحيات نشات اولا في الادب الايطالي ، ثم الاسباني ، ومـن اشهرهـا في الادب الفرنسي ، مسرحية الرعاة الشعرية : les Bergeries ، للشاعر : راكان (١٥٨٩ - ١٦٧٠) - مثلت عام ١٦١٨ - والشخصيات فيها كلها رعوية ، ولكنها القنعـة لشخصيـات أرستقراطية . وفيها ارتنيس قد وعد اهلها بتزويجها من لوسيداس ، ولكنها تحب تيزيماندر، في حين يحب هو « ايدالي » حبا لا أمل فيه ، لانها تحب بدورها السيدور حبا يائسا كذلك ، لانه يحب أرتنيس . فتحاول ان تترهب . فيحاول السيدور الانتحار . وحين تعـلم بانتحـاره تخف من الدير اليه ، وتقع مغشيا عليها في احضان والده الذي يعتزم التعجيل بزواجهمـا . ويعلم والد ايدالي بالعلاقة بينها وبين السيدور ، فيلتـزم ان يهبها للالهـة ديانـا ، ولكـن تيزيماندر ينقذها ، فتعترف له بالجميل ، وتحبه بدلا من السيدور . وتبقى العقبـة الاخيـرة في زواج أرتنيس من السيدور : ان الالهة ديانا حين نذر والـدا الفتاة ابنتهما لهـا ، وهـي طفلة ، رات الا يكون زوجها غريبا عن البلد ، وتزول كل عقبة حـين يكتشف سيلين ، والـد ارتنيس ، ان السيدور ليس سوى ابن لاخيه كان قد اختفى في صغره .

(٢) مثل ملهاة الوصيفة : la Suivante (١٦٣٤) لكورني . وفيها يحب تياليـت الوصيفة امارانت ، ولكنه يريد ان يتخلص منها بحب سيدتها دافنيس ، فيقرب ما بين امارانت وفلورام ليحب كلاهما الآخر ، في حين ينعقد حب قوي بين دافنيس وفلورام، ويتعقد الموضوع اكثر من ذلك حين يحب والد دافنيس الشيخ اخت فلورام ، ويساوم بذلـك الحب على زواج ابنته من فلورام . وتنتهي المسرحية نهاية سعيدة بقران فلـورام ودافنيـس ، ونهايـة بائسة بهجـران الوصيفة من حبيبيها الزائفين . ومثل هذه المسرحيات - سواء كانت رعوية ام غير رعوية - لم تعد لبنائها قيمة فنية .

تم اكتشافه انه اخ لها (١) . وتعدد الاحداث والحلول على هذا النحو يضعف الوحدة التي تتركز فيها الاحداث والمشاعر . ومن شأنه ان يوهن الاثر العام للمسرحية . وربمـا أراد شوقي بتعـدد الحلول – على نحـو ما ذكرنـا – تخفيف وقع المأساة على جمهور لم يكن قد تهيأ لها ، كما سبق ان نبه لذلك (٢) أرسطو .

والمنطق الدرامي يختلف اختلافا جوهريا عن نظيره في القصة . فمجال الشرح والتفسير وتوثيق الصلات بين الشخصيات والاحداث – بحيث تتجلى فيها الوحدة – اوسع في القصة منه في المسرحية : ففي المسرحية لا بد ان يرتبط تتابع الحدث بالشخصيات . بحيث تتسم الحركة الخارجية للاحداث مع الحركة الباطنة النفسية للشخصيات ، حتى يكون منطـق المسرحية نابعا من نفس الانفعال التي لا طريق لعرضها سوى الحوار . ومن هذه الناحية يظهر الفرق بين المسرحية والقصة حين تصاغ القصص في مسرحيات . فتتعرض لخطر القضاء على منطقها الفني الـذي كانت قـد اكتسبته في القصة . ويحتاج المؤلف لتلافي هذا الخطر في المسرحية الى جهد كبير . فقد نفهم تعدد المصائر والاحداث في مسرحية اخذت من قصة الاستاذ نجيب محفوظ : « بداية ونهاية » ، حيث تنتحر نفيسة بعـد ان انحدرت في الغواية . ويظل اخوها حسن تطارده العدالة ومريبا في سلوكه ولا يتخلص من المأساة حسنين الضابط ، فيتلوث شرفه بسلوك اسرته . ويبقى غارقا في وعيه بالمأساة ، حتى ليقود اخته الى النيل كي تنتحر . ويظل هو مترددا بين الموت والحياة ينظر الى الماء مثوى اخته الاخير . وذلك ان هذا التعدد في الاحداث والمصائر ذو وحدة مقصودة للمؤلف . هي تصوير مأساة البرجوازية المنحلة في عالم تنهار قيمه وتتطلب التجديد في مختلف قطاعاتها (٣) .

---

(١) مع النصوص الاصلية للمسرحيات ، ارجع الى : الدكتور محمد مندور : مسرحيات شوقي ، ص ٢٤ – ٢٧ .

(٢) انظر هذا الكتاب ، ص ٦٥ .

(٣) وقد غلب على مسرحنا في السنين الاخيرة الاقتباس مـن القصص ، من غير تمييز بين عالم القصة والمسرحية ، وقد نبه الى هذا الخطر كثير من النقاد والمخرجين المتخصصين . اقرأ على سبيل المثال : ببين الالفي : من عالم المسرح ، ١٩٦٠ ، ص ١١٧–١٣٥ ، وفيها نقد تفكك الاحداث في مسرحية اخذت عن قصة : زقاق المدق للاستاذ نجيب محفوظ .

وقد اشتهر الكسندر دوماس الابن بمسرحيته : غادة الكاميليا . التي مثلت عام ١٨٨٢ . وقد اقتبسها من قصة له بنفس العنوان . ظهرت عام ١٨٤٨ . فكانت المسرحية بدءا لما سمي فيما بعد : « ملهاة العادات والتقاليد » ، وعدت من المسرحيات الواقعية التي كان لها تاثير في الاداب العالمية . على حين كانت مسرحية : حالة الحصار لألبير كامو . دون قصته : الطاعون . وذلك لضعف ترابط الاحداث في المسرحية . وايراد الافكار – نتيجة لذلك – في صورة يعوزها التجديد . حتى اصبحت رمزية المسرحيه تجريدية ، بعد ان كانت هده الرمزية شفافة عميقة في القصة (١) .

وكان من اهم نواحي التجديد في المسرحيات الحديثة – فيما يتعلق بالحدث – ان يستبدل به التعمق في تصوير الحالات النفسية واقعيا . فتتعدد الشخصيات مطمورة في حالاتها النفسية . غائصة في الواقع ، مغلولة الارادة بعجزها عن التخلص من مأساتها . وبدلا من التطور في تقدم الحدث ، يعمق تصوير القطاعات النفسية للشخصيات المترابطة المصير ، كي تشف عن قطاع من العالم الراكد الآسن . يستثير ، بحالته المقززة التعجل بتغييره . ورائد هذا الاتجاه في المسرح الحديث هو تشيخوف فهو لا ينهج منهج الحكاية الواحدة المؤتلفة . التي تعنى بتفاصيل حدث واحد متصل الاجزاء . ولكنه يقصد – من عرض الحالات النفسية – الى تهيئة مجال اجتماعي رهيب يدفع الى التفكير العميق .

ومثال ذلك مسرحيته : بستان الكراز (٢) ، ويكاد يكون الحدث فيها

---

(١) انظر :

Gabriel Marcel : l'Hheure Théâtrale, Paris 1959, p. 167-172.

(٢) مسرحية في أربعة فصول لتشيخوف ، وهي آخر مسرحية له ، عام ١٩٠٤ ، تعود ليوبوف اندريفنا رانفسكايا Liou bov Andréevna Ranevskaia هي واخوها جاييف Gaev من سفرها بعد اقامة طويلة لها في باريس بددت فيها أموالها على عشيق هجرها بعد افلاسها . ولا بد من بيع البستان لسداد الدين والاقامة خارج البلد ، لكن لوباخين Lopakhine التاجر الذي ولعت به فاريا Varia (المتبناة من اندريفنا) يتوسل للمالكين ان يعرضا للمبيع البستان وبعض الارض المملوكة لهما لسداد الديون . ولكن الاسرة تفضل ، بدون وعي منها ، افلاسها على تجزئة ملكيتها . ويشتري لوباخين الارض والبستان . وفي المسرحية انيا Ania تحب تروفيموف المفكر الذي يأبى أن يستغل =

معدوما . فالبطل في الحقيقة هو البستان الذي يتلاقى على أرضه الماضي والحاضر والمستقبل ، الماضي الاقطاعي مستغرقا في الغابر ، متعلقا عبثا بالامجاد الغاربة ، والحاضر البرجوازي المستأثر ، والمستقبل الفتي يلوح على الافق . وهذا البستان هو الذي يدفع الاسرة الارستقراطية ان تفضل الافلاس طوعا على بيع جزء من ارضها والنجاة بذلك من براثن الديون : فيحل لوباخين البرجوازي القاسي محل الاسرة في تملكه للبستان بعد افلاس الاسرة .

ولكن يبدو ان الايدي العاملة في البستان ، والافكار المرتبطة بمصيره، تظل تتوقع حياة اكثر جدية في المستقبل . فالشخصيات اسيرة حالاتها الباطنة . وتقوم اللوحات النفسية العميقة مقام الاحداث .

وقد برع تشيخوف في هذه النزعة الفريدة في المسرحيات الواقعية. فمسرحيته الاخرى : الشقيقات (١) الثلاث يصور فيها ركود الحالةالنفسية

= للوباخين نظير المال . وتنتهي المسرحية برحيل الاسرة كان لا مأساة هناك : فالسيدة تودع الارض كما لو كانت تودع صاحبا ستلقاه ، ولوباخين يسخر من فكرة زواجه من فاريا ، وتعلن هي انها ستعمل في المستقبل مربية ومديرة بيت لدى أسرة صديقة ، وتأمل أنيا ان تنجح في دراستها لتعمل ، ويعقب ذلك هدوء لا تقطعه سوى دقات الفؤوس تستأصل الاشجار القديمة ، مع عبارات التوديع من أنيا وصديقها تروفيموف ، تقول الاولى : وداعا أيتها الحياة القديمة ، ويقول الثاني : مرحبا بالحياة الجديدة .

(١) مثلت هذه المسرحية عام ١٩٠١ : ثلاث شقيقات كبراهن اولجا ، ووسطاهن ماشا ، وصغراهن ايرينا ، يعشن في عاصمة من عواصم الريف مع اخيهن اندري وزوجته السليطة المستبدة : ناتاشا . اولجا مدرسة تضيق بمهنتها وتحلم بتركها دون ان تفعل ما يحقق رغبتها . وماشا ضاقت ذرعا بالزواج ، فقد خاب املها في الشاب الذي ظنته فتى احلامها بعد أن تزوجته . ويخفف عنها ان تتحدث مع الضابط فيرشنين المتزوج وله طفلان . وايرينا تضيق ذرعا بالفراغ وتتوق لعمل ، ولكنها بعد ذلك تضيق بالعمل ، وتصبح في عنائها وحالتها النفسية صورة لاختها الكبرى . ويتعلق بها الضابط سوليني ، ينافسه البارون المتعطل زوتنباخ . والاخ والاخوات ، جميعا يتفقن في حلمهن بالعيش في موسكو ، رمز الخلاص والتحرر . ويتهدد الافلاس الاسرة بسبب لعب اخيهن القمار وسوء سلوك زوجته مع مدير البلدية ، وترجو الكبرى اختها الصغرى أن تتزوج من زوتنباخ ، لا من سوليني . (وهؤلاء الضباط كانوا يترددون على الاسرة من فرقة بالبلدة كان والد الاسرة المتوفى عائدا لها) . ولكن الفرقة يجب ان ترحل عن البلدة بغير عودة ، فتفقد ماشا حبيبها ، ثم تدفع الصغيرة =

للشقيقات الثلاث ، يحلمن ــ دون ان يبذلن ما يساعد على تحقيق شيء ــ في صور نفسية تبين عن الدوافع الخبيثة وعن القلق الذي يتربص بهذه المخلوقات في ادق ما تحفل به الحياة اليومية العادية . وفي المسرحية تبدو السلبية البشعة تشوبها الحسرة والضيق ، مما يمثل النفس الروسية قبل الثورة ، وفي نهاية القرن التاسع عشر .

وأوغل اتجاهات التجديد المسرحية ــ فيما يخص الحدث ــ ما تم على يد الكاتب والناقد الالماني : برتولد بريشت (١٨٩٨ ــ ١٩٥٦) . فيما سماه هو : المسرح الملحمي ، ونبادر بالقول بأن هذا المسرح لا يمت بصلة للملحمة (١) في مفهومها القديم ، انما يبرره ويشرحه قول أحد النقاد الالمان : « ان الانسان اصبح في العصر الحديث واعيا بطبيعته الخاصة على طريقة جديدة ، وان « موضوعية الوجود هذه تتطلب نموا محددا لمسرح (ملحمي) . حيث يواجه الانسان نفسه في منهج (٢) نقدي » ، وفي عام ١٩٣١ كتب بريشت نقدا يحدد فيه ــ اجمالا ــ خواص مسرحياته « اللاأرسطية » كما يسميها ، مع معارضة هذه الخواص بنظيرتها في النقد المسرحي قبله . وفي

= سوليني أن يدعو زوتنباخ لمبارزة ليقتله في دناءة . فتقلع الاخوات الثلاث عن حلمهن ، ويلجأن للاستسلام « اذ هو فضيلة البؤس » . وتختتم المسرحية بالموسيقى العسكرية ورحيل الفرقة ، وتوديع الشقيقات لآمالهن ، قائلات : « انهم يرحلون عنا ... لقد تركونا تماما والى الابد ... سنظل وحيدات .. وعلينا أن نبدأ من جديد .. علينا أن نعيش » .

(١) لا صلة بين هذه التسمية وما كان قد أطلق عليه الدراما الملحمية الشعرية ، وهي غير قابلة للتمثيل ، مثل بعض مسرحيات هوجو : « نهاية الشيطان » و « عام ثلاثة وتسعين » ويمثلها خير تمثيل مسرحيةتوماس هاردي (١٨٤٠ــ١٩٢٩) التي عنوانها : الاسر Dynastes ونشرت من عام ١٩٠٤ الى عام ١٩٠٨ ، وتحتوي على تسعة عشر فصلا ومائة وثلاثين منظرا ، شعرا ونثرا وتدور حوادثها في السنين الاخرة لحكم نابليون منذ عام ١٨٠٥ حتى هزيمته في « ووترلو » ، وفيها يبث المؤلف أفكاره في الجبرية التاريخية العمياء اللاواعية التي تسيطر على العالم ، ويشوبها طابع غيبي يعبر عن الامل في الارادة الخيرة في المستقبل . ولم يعد لمثل هذه المسرحيات قيمة درامية ولا فنية الا في مقطوعاتها الغنائية الفلسفية .

(٢) انظر :

Eric Bentley, op. cit., p. 215-216

ذلك النقد . قرر ان مسرحياته قصصية لا تعتمد على الحدث . وانها تجعل من المتفرج ملاحظا . ولكنها توقظ قدرته على العمل . بخلاف المسرحيات الارسطية التي يستغرق فيها المتفرج في الحدث المسرحي . حيث يستهلك الحدث قدرته على العمل . وان مسرحياته الملحمية منظر من مناظر العالم ، لا تجربة . وفي مسرحياته يواجه المتفرج امرا لا يندمج فيه ، فهي أقيسة لا ايحاء ، كما في المسرحيات من قبل . على ان مسرحياته تتحول فيها المشاعر الى وقائع . يراها المتفرج ويواجهها ليدرسها ، في حين كانت المسرحيات قبله مبنية على الشعور فحسب ، ولايفترض في مسرحياته ان الانسان قد أحيط بجوانبه علما وانه غير قابل للتغيير ، بل فيها موضوع بحث ، متغير دائما ، ومبعث تغير لعالمه ، وليس مثار الاهتمام في مسرحياته هو الحل والمخرج . بل طريقة الحل وتبريرها الفكري ، وكل منظر في مسرحياته مقصود لذاته . لا يتوقف معناه على ما بعده ، فالموضوع يتقدم في صورة موجات تحدودب، في جو مفاجآت لا في خطوط متصلة، ثم ان في مسرحياته تحدد الحقيقة الاجتماعية للفكرة على حسب العقل . في حين كانت الفكرة هي التي تحدد الحقيقة على حسب الغرائز . واخيرا يقول ان مسرحياته مبنية على اثارة الفكر . لا الشعور (١) .

على أن بريشت ــ اذا كان قد أهمل وحدة الحكاية ، والتصوير النفسي (٢) للشخصيات ــ لم يهمل وحدة الموضوع ، فالاحداث تتكرر ، ولكن الرباط الخفي الذي يجمعها ويركزها حول فكرة عامة واضح كل الوضوح لمن يتأمله . ومن خلال الاطار المصطنع ينكشف الواقع الاجتماعي الضاري المتوعد . ومن هذه الناحية يبدو « المسرح الملحمي » أكثر توغلا في

---

(١) ليست هذه حدودا فاصلة تامة بين مسرح بريشت وما سبقه ، باعتراف بريشت نفسه ، على أنا سنبين مدى صدق نقده في تطبيقه على بعض مسرحياته من خلال دراستنا ، انظر المرجع السابق ص ٦٢ ــ ٦٣ ، وكذا :

Ronald Gray : Brecht, London, 1961, p. 24.

(٢) سنعود للكلام في رأيه في الشخصيات حين نتعرض لدراسة الفكرة فيما بعد .

الواقع الاجتماعي من واقعية زولا نفسه . عن طريق التفكير ، لا عن طريق داعيــة الالم (١) الارسطيــة .

ولكن دعوة بريشت النقدية لا ينبغي أن تصرفنا عن النظر في مــدى صدقها حين نطبقها على مسرحياته الناجحة . ومن البديهي أن التجديــد ليس مجرد مخالفة وهدم للقديــم ، بل ان وراءه عبقريــة تهضــم القديــم وتتمثله قبل أن تقيم الجديد على انقاضه . وحينما نتحدث في الفكــرة : سنشرح أنها ليست خالية من الشعور في مسرحيات بريشت كما يزعــم ، ولكنا الآن نقرر أنه حرص على وحدة القضية والفكرة . وفي ضوئهما رتــب الاحداث ، بحيث أصبح لوضعها ــ بعضها بعد بعض ــ نوع مــن الايقاع ، يتجلى فيه جهد فني كبير ، وهذا الايقاع الضروري يقــوم مقــام وحــدة الحدث في المسرحيات قبله . ويعبر عنه كاتب وناقد آخر ، ممن اتبعــوا في مسرحياتهم منهج بريشت ، وهو اوجين يونسكو (٢) . قائــلا : « بمــا أن الحكاية في المسرحية لم تعد لها أهمية ، فاني أحلــم باكتشاف ايقاعــات جديدة درامية أخلص ما تكون ، كي أنتجهــا في صــورة مناظــر حركيــة خالصة » (٣) ويقول في مقدمة مسرحيته « ضحايا الواجب » لم يعد مجال التحدث عن الحدث . والسببية . فعلينا أن نجهلهما جهلا تاما . ولا وجود ــ بعــد ــ لمأســاة او ملهــاة ؛ فالمأســوي يتحــول هــزليــا ، والهزلــي مأسويا (٤) . . .

ونمثل هنا بمسرحية لبريشت ، نبين فيها نوع الوحدة الجديدة التي حلت محل الوحــدة في الحــدث . هــي مسرحيــة : « دائــرة الطباشير القوقازية » . وفيها خمسة أحداث : الحــدث الاول موضوعــه تنــازع

---

(١) انظر لفهم داعية الالم الارسطية هذا الكتاب صفحات ٦٨ ــ ٧٨ .

(٢) Eugene Ionesco كاتب وناقد مسرحي فــرنسي معــاصر ، من أصــل روماني ، ولكنه مقيم نهائيا في باريس ، ولد في ٢٦ من نوفمبر عام ١٩١٢ ــ وله مسرحيــات كثيرة مترجمة الى كثير من لغات العالم .

(٣) انظر له مقالا بعنوان : L'Invraisemblable
فــي : (Arts (R.), 424, 1953, p. 1-12

(٤) انظر كذلك :
Pierre de Boisdeffre: Histoire Vivante de la littérature d'aujourd'hui, 1960 . 706-707.

جماعتين من جماعات التعاون الزراعي ذي الملكية الجماعية على قطعة أرض . واحدى الجماعتين تستخدم الآلات الحديثة للزراعة ، والمسألة هي : على أي مبدأ يمكن الفصل في النزاع بينهما ؟ وننتقل – بعد – الى الحدث الثاني ، فنرى حدث طفل لحاكم اقليم جروسينيا ، تهجره أمه حين دهمت الثورة البلد، غير ملقية بالا لسوى جمع ملابسها وحليها والنجاة بها ، فتأخذه خادم رحيمة هي « جروشا » لتعنى به وتربيه . وعلى الاثر نرى هذه الخادم – بسبب تعلقها بتربية الطفل – تتعرض لخطر حدث آخر ، هو ضرورة تخليها عن حبها ، لتتزوج فلاحا ، كي ينتسب اليه الطفل ، فلا يرمى بأنه ظنين المولد . وكان حبيبها غائبا عن البلد ويظن أنه مات . وبذلك تقع في مأزق شرح الملابسات القاسية لحبيبها حين يعود . والحدث الرابع حدث القاضي أزدك ، لا ضمير له ، يظفر بمنصبه في عهد الحكومة غير الشرعية ، ولكنه يحتفظ بمنصبه حين يعود الحكم الشرعي للبلاد ، لانه كان أدى خدمة لبعض رجاله . ويتمثل الحدث الاخير في مطالبة زوجة الحاكم للخادم برد طفلها . ويحكم في الامر القاضي « أزدك » حكما مزعميا يؤيد قضية عامة للمؤلف يذكرها في ختام المسرحية ، فيقضي بأن الطفل لمن ينتزعه بالقوة من داخل دائرة طباشير رسمها . ويأذن لكل من الام والخادم أن يأخذ كلاهما بذراع من ذراعي الطفل ، ليظفر به الاقوى من بينهما . وتحجم الخادم شفقة بالطفل ، ويعود القاضي فيحكم به للخادم لانها أرأف به . وختام المسرحية يربط بين هذه الاحداث جميعا ، ويومىء الى المبدأ في حل النزاع في الحدث الاول : « كل شيء ملك لمن يحسن التصرف فيه . وهكذا يكون الاطفال لمن تتوافر لهن صفات الامومة كي يسعدوا . والعربات لمن يجيدون قيادتها كي تسير ، والوادي لمن يقدرون على ريه كي يؤتي ثمرته » (١) . فالانقطاع المفاجىء بين الحدث الاول والاحداث التالية ليس الا ظاهريا ، ومقصودا فنيا ، ليحمل المتفرج – في احكام – على التفكير في موضوع أعمق مما يبدو لاول وهلة . والرابط بين الاحداث الاربعة التالية وبين الحدث الاول واضح

---

(١) مما يستحق الذكر أن الاحداث الاربعة التي تلي الحدث الاول مقتبسة من مسرحية للكاتب الصيني : لي هسنج تاو Li Hsing Tao ، وعنوانها : دائرة الطباشير .

في ختام المسرحية ، على ان الاحداث الاربعة تكشف عن قضية حبيبة الى بريشت ، ويؤكدها في كثير من مسرحياته : تلك هي فساد العالم غير الاشتراكي ، ومدى الاثرة فيه ، بحيث يتطلب التغيير السريع على مبادىء جديدة حاسمة واضحة الهدف . ولا يمكن اصلاح قطاع منه دون اصلاح القطاعات الاخرى . ويبدو الخير في هذا العالم الفاسد ضئيلا وصدفة . فالحكم الصائب يصدر عن قاض فاسد وصولي . وأمام طيبة الخادم الرحيمة عقبات كأداء . ويسري الشر من قطاع الى آخر بحيث يطمس معالم الخير في النفوس الطيبة في الاصل . ويساعد على نمو النزعات الخبيثة ، فتبدو العلاقات الاجتماعية فاسدة معوقة تستدعي الثورة الشاملة . فالعلاقات بين الاحداث في تلك المسرحية محكمة ، تبين عن نوع من الوحدة الفكرية ، والايقاع الذهني ، وان كانت لا تبدو جلية لاول وهلة .

على ان بعض المسرحيات القديمة يبدو فيها انقطاع حلقات الحدث ظاهرا ، في حين تتجمع هذه الحلقات بعد ، كمقدمات للاحقاتها . مثل : « هاملت » لشكسبير ، اذ نلحظ في الفصل الاول ان افتتاح المنظر الثاني يقطع تتابع الحدث بظهور شبح الملك المقتول لمارسيلوس ، في وقائع جزئية تخص الملك كلوديوس وحاشيته ، ثم يعقبه المنظر الثالث فيقطع التسلسل مرة أخرى ، بتقديم بولونيوس وأسرته (١) ، ولكن هذه الوقائع في مجموعها تمهد لتسلسل الحدث الكلي الذي لا حدث سواه في تلك المسرحية (٢) :

---

(١) انظر ايضا :

Heffener. Selden. Sellman: Modern Theatre Practice. London, 1961, d. 43-44.

(٢) Hamlet لشكسبير (١٥٦٤ – ١٦١٦) مثلت حوالي عام ١٦٠٠ – ١٦٠١ ، مأساة شخصيات في تصوير يبين عن حشد من الافكار الذاتية والنفسية والاجتماعية. كلوديوس يقتل أخاه ملك الدنمرك ، ويغتصب عرشه ، ويقترن بامرأته جيرترود ، أم هملت ، ويظهر شبح الملك المقتول فوق أسوار قصر السنور ، يطلب من الابن الانتقام لابيه ويعد الابن بالطاعة ، ولكن مزاجه الحزين يدفعه الى الاستغراق في تفكير يشل ارادته . ويتصنع الجنون لصرف الانظار عن قصده ، ويظن من يلتقي به ان حالته سببها حبه لاوفيليا ، بنت رجل الحاشية : بولونيوس ، وكان يغازلها من قبل ، ولكنه يعاملها الآن في قسوة . ولكي يتاكد من جرم الملك يجعل الممثلين يلعبون امامه مأساة الفتك بجوانزاجو ، وهي تصوير للابسات مأساته ، =

ومن النقاد من اعترض على حدث اوفيليا في المسرحية ، وارتباطه الواهي بالحدث الاصلي ، وعدم التبرير الكافي لقسوة هاملت وقحته (١) في بعض الفاظه متحدثا عنها ، وآخرون يرون أن هاملت ظل غريبا عن الحدث الاصلي ، وفي استقلال تام عن بقية الشخصيات . ويطول بنا الدخول في مثل هذا الجدل ، وان يكن واضحا أن شكسبير جعل من الاحداث كلها دوافع نفسية لانسان بائس ، دفعه الشر في عالم فاسد الى أن يكون هو – على الرغم منه ، وعن وعي كذلك – أداة شر بدوره ، لتحطيم أسرتين ، أسرة الملك وأسرة بولونيوس ، ثم تحطيم نفسه . وفي هذا – فضلا عن النمط الانساني الفريد في هاملت – تتمثل وحدة المسرحية وقوتها على الرغم من تعدد أحداثها الجزئية ، وحشود شخصياتها (٢) .

وسواء توحد الحدث الكلي ، كما في أكثر المسرحيات الكلاسيكية ، أم تعدد في جزئياته مع وحدة عامة تربط المصائر ، كما في مسرحية هاملت ، أم انعدم الحدث – او كاد – لتستبدل به الحالات النفسية ،

= فلا يطيق الملك مشاهدتها . ويعرب هاملت لامه عن ضيقه بمسلكها ، ويعتقد ان الملك يصغى لحديثه مع والدته من وراء الستار ، فيضرب بسيفه فيصيب بولونيوس . ويرسل الملك هاملت الى انجلترا في مهمة ، ولكنه في الحقيقة يريد التخلص منه بذلك ، فيقع في يد قرصان يرسلونه مرة أخرى الى الدانمارك . فيعلم ان اوفيليا جنت ألما ، وماتت غرقا . ويعتزم لايرتس أخوها الانتقام منه لابيه ، ويحاول الملك ظاهرا التوفيق ، ويعتزمان المبارزة رمزيا ليختبرا قوتهما على الا يقتل احدهما الآخر . ويعطي لايرتس سيفا مسموما يصيب به هاملت، ولكنه قبل أن يموت – يقتل الملك ، ويجهز على لايرتس . وتشرب جيروترود الكأس المسمومة التي كانت قد أعدت لابنها . وتختم المأساة باعتلاء « فورتينبرا » امير النروج عرش المملكة ومن المناظر الشهيرة في المسرحية (ف ٥ م ١) المنظر الذي ينطلق فيه هاملت في خواطر فلسفية على مرأى حفاري القبور وجمجمة مضحك الملك : يوربك ، وكذلك حديثه الفردي الفلسفي (ف ٣ م ١) : اما أن أكون واما ألا أكون ، هذه هي المسألة .

(١) مثلا يسميها هاملت بطريق غير مباشر : Carrion – وللكلمة في عصر اليزابث معنى آخر غير الجنية ، هو : بغي . (ف ٢ م ٢ بيت ١٨١ – ١٨٢) كما يسمى والدها : Fishmonger ، وللكلمة في ذلك العصر معنى آخر غير صائد السمك ، هو المنحل الخلق .

انظر :

Laffont-Bompiani, op. cit., II, p. 503-504.

(٢) انظر :

H.D.F. Kitto: Form and Meaning of Drama, p. 528-537.

كما في مسرحيات تشيخوف . فلا بد في ذلك كله من منظر تبلغ بهالاحداث ذروتها ، كي يمهد بذلك للكشف عن المصير المشترك . وهـذا هو المنظـر الكبير ، او القمة (١) .

وغالبا ما يكون هذا المنظر في الفصل الرابع في المسرحياتالكلاسيكية ذات الفصول الخمسة ، كمسرحيات راسين . ونظيرها مسرحية : مجنون ليلى لشوقي ، في منظر التخيير بين قيس وورد في آخر الفصل الرابع ، وفي مسرحيات تشيخوف ــ ذات الفصول الاربعة ــ تبلغ الحـالات النفسيـة قمتها في الفصل الثالث (٢) وواضح أن القاعدة هنا مرة تتبع المسرحية في جنسها وأحداثها وعدد فصولها ، وفي وجهة نظر الكاتب في احكامها .

ولكل مسرحية عالمها الخاص بها ، فيه تكون الاحداث والشخصيات محتملة مبررة من خلال التصوير الذي يحمل على الاقناع .

وعلى حسب العصور والمذاهب تغيرت النظرة الى أحـداث العالـم المسرحي ، ما بين تخصيص وتعميم . فالمسرحيات الكلاسيكية تقوم علـى الاحداث الوسط ،وعلى العلاقات المنطقية ، وعلى سببية الحدثالضرورية او المحتملـة ، وتتحاشى الحـالات الشـاذة ، او التخصيص بالملابسات الموقوتة ، او الخروج عن المألوف . وقاعدتها العامة في ذلك مراعـاة مـا يليق ، وما هو محتمل ، على نحو ما دعا أرسطو اليه ، او قريبا منه (٣) وفلسفتها الجمالية تقوم على أن الذوق نتاج العقـل ــ كمـا دعـا اليـه بوالو (٤) ــ فالذوق هو هو لا يتغير ، والادب الذي تأثـرت به أثينـا (٥)

---

(١) يسمى Climax

(٢) ففي الفصل الثالث من الشقيقات الثلاث تبدو الازمات النفسية في أقصى درجاتها، فنبين علاقة الضابط بماشا ، وعلاقة ناتاشا السيئة بمدير البلدية ، ويعترف أندريهبالافلاس، وتنهار أولجا ،وايرينا ، في حنينيهما الواله لموسكو . وفي الفصل الثالث من بستان الكرز يعلن لوباجين انه اشترى الضيعة في حفل راقص تقيمه الاسرة الارستقراطية ، ويعلو الوجوم وجوه أفراد السادة امام سيدهم الجديد .

(٣)هذا الكتاب ، ص ٥٣ ــ ٥٥ ، وكذا كتابنا : الرومانتيكية ، الفصـل الاول وما بـه من مراجـع .

(٤) Boileau : Art poétique, chant I, vers 37-38.

(٥) راسين ، مقدمة مسرحية فيـدر .

هو ما تأثر به الكلاسيكيون . ويهدف هؤلاء الى خلود ادبهم بتناول الاحداث الصالحة لكل زمان ومكان . كتغليب الواجب (١) على العاطفة . ومراعاة الشرف (٢) ضد الهوى (٣) . او تصوير شر يجب الحذر منه ، أو تصوير الاهواء مجلبة للدمار (٤) .

ولما جاءت الرومانتيكية عنيت بتخصيص الحدث بما سموه : اللون المحلي السياسي والبيئي للأحداث . ويتراءى أثر ذلك في أدبنا الحديث في مسرحية مجنون ليلى (٥) ، ومسرحية علي بك الكبير لشوقي . وعالجت الرومانتيكية شخصيات طبقة محددة في بعدها الاجتماعي من أوساط الناس . فكان أبطال مسرحياتهم من البرجوازيين ؛ أو ممن أهملهم المجتمع ، وسبق أن مثلنا لذلك بمسرحية : « روي بلاس » لفكتور هوجو .

وقد نعت الواقعية ـ على الكلاسيكية والرومانتيكية معا ـ المثالية في اختيار الاحداث والشخصيات ، ودعت الى تخصيص الحدث بالواقع المعاصر . والغوص في الواقع بتصوير ما يجري فيه من شر ، والكشف عن جوانبه البغيضة العينية . وكان الناقد الاول الذي شرح هذه الدعوة هو « زولا » ولننقل بعض عباراته : « حقا يعلم الكتاب أن المأساة والدراما الرومانتيكية قد ماتا ... فهؤلاء المثاليون (من كلاسيكيين ورومانتيكيين) يعممون بدلا من التخصيص ، فلم تعد شخصياتهم الادبية مخلوقات حية ، ولكنها مشاعر واقيسة وعواطف يحاج بها ويبرهن عليها. وهكذا نرى الشخصيات ـ في المأساة والدراما الرومانتيكية ـ جامدة في مسلك العام ، فيمثل احدها الواجب ، والآخر الوطنية ، والثالث، المزاعم والرابع حب الابوين ، وهكذا تمر أمام عيوننا استعراضات من الافكار

---

(١) موضوع مسرحية : هوراس ، لكورني .

(٢) موضوع مسرحية : السيد ، لكورني .

(٣) موضوع مسرحية : فيدر ، لراسين .

(٤) موضوع مسرحية : رودوجون ، لكورني .

(٥) انظر كتابنا : الحياة العاطفية ، ص ١١٦ ـ ١١٧ .

التجريدية وليس فيها قط تحليل عضوي كامل ولا شخصية تعمل بذهنها وعضلاتها كما نعهد في الطبيعة (١) ... » ويدافع ـ بعد ذلك ـ عما رميت به الطبيعة من تصويرها لأوحال الوجود ، فيقول : « ... لا يمكن أن يكون الواقع مبتذلا ولا مخجلا ، لان الواقع هو الذي يصنع العالم . فوراء الغلظة في تحليلاتنا النفسية ، ووراء صورنا الادبية التي تصدم وترعب اليوم ، يرى الناس وجه الانسانية يبرز داميا جليلا في خلقه المتجدد » (٢) وقديما نقد الكلاسيكيون ـ باسم مبدأ ما يليق ـ الشاعر كورني ، في تقديمه « شيمين » في مسرحية السيد ، تعترف ـ على استحياء ـ لرودريج بأن حبها له يمنعها من الانتقام بنفسها منه ، وقالوا ، ان هذا موقف يخجل الخفرات (٣) . ولكن « زولا » يرفض مراعاة مثل هذه الامور ، فلا ينبغي « أن يبالي الكتاب لحظة بما اذا كانوا يخدشون حياء النساء ... لان حبهم اللغة ، وولوعهم بالحقيقة ، يجعلانهم ذوي غايات انسانية اسمى من التقاليد البالية ومناقشات المتكلفين » (٤) . واول مسرحية طبيعية او واقعية (٥) على نحو ما دعا اليه زولا ، في الآداب الاوروبية ، هي مسرحية « الغربان » (٦) في صور المستغلين المستأثرين ، يعقون على أشلاء الأسرة المحطمة الغريرة بعد موت عائلها العامل . وعلى الرغم من المرح الذي يسود

---

(١) انظر :
E. Zola : Le Naturalisme au Théâtre, p. 19-20.

(٢) نفس المرجع ، ص ٤٧ ـ ٤٨ .

(٣) انظر نقد الاكاديمية الفرنسية لمسرحية السيد السابقة الذكر في :
Corneille: Oeuvres, II p. 609-619.

(٤) انظر :
E. Zola: Le Roman Expérimental, Paris, 1928, p. 295-296.

(٥) للفرق بين هذين التعبيرين انظر ص ٥١٦ ـ ٥١٩ من هذا الكتاب .

(٦) Les Corbeaux مؤلفها هنري بك H. Becque (١٨٣٧ ـ ١٨٩٩) مثلت لاول مرة عام ١٨٨٢ ـ وفيها رب أسرة فينييرون Vigneron من رجال الصناعة ، يثرى بعمله الدائب ، ويعيش في رغد مع امرأته وثلاث بنات وابن . وبينما الاسرة في نشوة الفرح بالزفاف القريب لابنتهم بلانش ، يموت رب الاسرة فجاة . ويرحل ابنه في التجنيد ـ وكان عاطلا لا يعمل شيئا . ويتفق على استغلال الاسرة شريكه تيسييه Teissier الشيخ العجوز ، ومسجل العقود النفعي ، ومهندس البناء ، على الرغم من خلافهم فيما بينهم ، فيستنزفون مال الزوجة الغريرة واليتيمات ، فيتنازلن عن أراضيهن واسهمهن نظير مبلغ ضئيل ، ويهجر بلانش خطيبها ، فتفقد عقلها ، وتبحث أختها جودت Judith عبثا عن عمل ، أما أختها الصغرى فانها تضحي بالزواج من تيسييه لنجاة الاسرة .

الفصل الاول من هذه المسرحية . ومن الحل الـذي تنجـو به الاسرة مـن الافلاس التام ، تتراءى الطباع الغليظة ، والاخلاق الخشنـة ، ومـرارة الواقع الوحشي المتربص ، المؤذن بانحلال البرجوازية ونظام مجتمعاتها .

وحين نشأ المسرح الرمزي ـ كرد فعـل مباشر وسريـع للواقعيـة والطبيعية في المسرح ـ لجأ دعاته الى تعميم الحدث لا تخصيصه ، ولكنـه تعميم آخر يخالف كل المخالفة ما جرى عليه الكلاسيكيون . فالرمزية تعبر عن حقيقة ما توحي به ، فلها ظاهر وباطن ، معنى جلـي ومعنـى خفـي . والمسرحيات الرمزية الناجحة ذات مستويات متعددة المعنى ، فظاهرهـا أحداث وأشخاص تقليدية على حسب المواضعـات المسرحيـة . وتنتهـي جميعا الى معنى تجريدي غامض عن قصد ، بحيث يوحي بأن معنى المسرحية وراء الاحداث والاشخاص ، في حقيقة تجريدية مستعصية لا تشف عنهـا الوقائع الا بالاختيار الدقيق لسماتها المعروضة في المسرحيـة ، وتصبـح المسرحية بمثابة تنمية لفكرة مقنعة من وراء حكاية يقبلها الجمهور ، وعلى المؤلف ، قبل أن يترجم هذه الفكرة او الحقيقة المستعصية ، ان يستغرق في صور العالم الخارجي وحركاته ووجوه نشاطه قبل أن يفكر في استخلاص العنصر المستسر من خلالها ، حتى يتسنى له ان ينقل قارئيه ومشاهديـه من الوقائع الى المعالم النفسية والاجتماعية الرهيبة المجهولة .

ويلغي الرمزيون في مسرحياتهم اللون المحلي ، والسمات الموضعيـة التي اخترعها الرومانتيكيون وتمسك بها الواقعيون (١) . ومن أشهر مـن برز في هذه المسرحيات الرمزية الخالصة : موريس ماترلنـك (١٨٦٢ ـ ١٩٤٩) وأروع مسرحياته : بلياس وميليزاند (١٨٩٣) : وهـي توحـي بعطف فياض على مخلوقات انسانية تبدو نهبا لعـداء الطبيعـة والقـوى المستسرة ، سجينة في جدران الموت ، حيث ليس سوى أوهام السعـادة والحنان والحب . والحدث فيها بسيط ، فجولو يضل في غابة ، ويكتشف فتاة بارعة الجمال هربت من والدها الذي أهانها في ليلة كان فيها مخمورا . وقد نزعت التاج من فوق رأسها ورمت به في البحيرة امامها ، ولا تريـد أن تلبسه . ويقودها « جولو » الى قصر عجيب ذي سراديب مجهولة ، فيهـا مستنقعات آسنة يفوح منها الموت ، وفي القصر والده الملك الهرم ، واخوه

---

(١) انظر ص ٦٠٠ ، ولهذه السمات الرمزية ، انظر :
Jacques Rebichez : Le Symbolism au Théâtre, Paris 1957, p. 176-193.

الحاكم : بلياس . الذي يتعلق بميليزاند ، فيثير غيرة أخيه ، وبخاصة حين يراه يلهو بشعر ميليزاند المطلة عليه من الشرفة (١) . وتعصف الغيرة بقلب جولو . فيقتل أخاه ، ويجرح ميليزاند ، وتموت‌هي دون أن يعرف «جولو» حقيقة العلاقة التي كانت بينها وبين أخيه (٢) . فالجهل بأصل الفتاة . وبحقيقة الصلات المثيرة للغيرة ، وغموض مملكة « أركيل » ، وجد الاخوين .. والاقتصار على تصوير سمات موحية من‌الحدث، كالسراديب. والمستنقعات التي تسمم القصر ، ومنظر قطعان البقر تئن كأنها تشم‌رائحة المجزرة ، والخراف تكف عن الثغاء لانها علمت أنها تسير الى غير طريق المراح ، ومنظر الموتى جوعا حول القصر .. كل هذه المناظر مختارة في احكام ، لتضيف الى الايحاء العام . في حرص على عدم تحديد الملامح النفسية ، كي يصير الحدث عاما تكتنفه أسرار رهيبة ، يدعمها أسلوب شعري يعبر عن الحيرة والقلق . تجاه المجهول . حتى ليصبح الجد الحكيم الذي يعلق على الاحداث بما يوحي بمغزى الرمز فيها : « لو كنت خالق الكون لادركتني الرحمة بقلوب الناس » . ويقول في ختام المسرحية، متحدثا عن ميليزاند بعد موتها في ريعان شبابها بيد حبيبها . على الرغم منه : « مخلوق صغير مسكين مستسر . كالناس جميعا ... » .

ورمزية الاستاذ توفيق الحكيم تعكس هذا الاتجاه التجريدي ، ولكنها ليست ذات مستويات مختلفة . بل هي ــ على حد تعبيره في مقدمة مسرحيته : بيجماليون ، عام ١٩٤٢ ــ : « ولكني أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن ، وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني ، مرتدية أثواب الرموز ... وان الناس ليتأثرون دائما بالعواطف التي يحسونها في حياتهم الواقعية ، كالحب والغيرة والحقد والانتقام والعدالة والظلم والصفح والاثم . ولكن ماذا يشعرون امام صراع بين الانسان والزمن، وبين الانسان والمكان ، وبين الانسان وملكاته ؟... » . وعلى الرغم من الحوار القوي الذي أغنت مسرحياته به أدبنا ، فان الرمزية عنده ذات مستوى ذهني

---

(١) قد كشفنا في كتابنا : الادب المقارن عن مصدر ماترلنك في تصويره الفتاة المجهولة الاصل ، وفي تصويره منظر الشرفة ، فأرجعناه الى أصله من الفردوسي في الشاهنامه . انظر : الادب المقارن ، الطبعة الثالثة ، ص ٣٥١ ــ ٣٥٢ .

(٢) نحيل القارئ الى ترجمتنا العربية للمسرحية ، وقد ظهرت حديثا .

راحد تتجسد فيه النوازع الانسانية في شخصيات مستقلة . فشهر زاد نداء المعرفة ، وشهريار العقل الخالص . ومن الحوار الذهني بينهما نفهم أن الاستاذ الحكيم يغلب نداء الحياة على المعرفة . فيرجح القلب والمشاعر على العقل . في حين هو في مسرحيته : « بيجماليون » . يغلب نداء الفن المحض على نداء الحياة . فيدعو ـ من خلال الحوار الذهني أيضا ـ الى أن يكرس الفنان جهده لفنه ، ويتجرد بذلك من دواعي الحياة ، والمشاعر الانسانية . وربما كانت مسرحية أهل الكهف ، انجح مسرحياته الذهنية ، وفيها صراع الانسان مع الزمن وروابطه ، ولكن التجريد وتحريك الشخصيات كأنها صور مشدودة بخيوط صناعية ، او ابواق ، وفرض الآراء على منطق الاسطورة ، تجعل هذه المسرحية كذلك موغلة في التجريد الذهني ذي المستوى الواحد ، وسنرى ـ حين نتحدث في الشخصيات والفكرة ـ الفرق بين مثل هذه المسرحيات الرمزية ، والاتجاه المعاصر لمسرحيات الفكرة والمواقف في الادب العالمي .

وقد ازدهرت الكلاسيكية في كنف الفلسفة العقلية، ونشأت الواقعية والطبيعية متاثرة بالفلسفة الوضعية (١) . ويراعى كلاهما في الحديث مطق الوقائع على ما بينهما من خلاف أشرنا اليه (٢) ، فتسلسل الاحداث المنطقي ، والمحاكاة المقنعة للواقع ، على نحو ما دعا اليه (٣) أرسطو ، هما دعامتا البناء المسرحي في هذين المذهبين .

ومنذ « هيجل » ـ والفلسفة الديالكتية جملة ـ أصبح التناقض في الصراع بين فكرتين ، او بين القوى المادية والمجتمعات (٤) ، عاملا منطقيا لتفسير الظواهر المختلفة . وفي الديالكتية أفلس المنطق القديم الذي يقف عند حدود الضرورة والاحتمال . وبفضل تقدم العلم نفسه أصبحت الفلسفة الوضعية عاجزة عن تفسير جوانب الانسان ، وتبرير الوجود . فظاهرة الوجود تعجز المنطق العقلي المجرد ، ولكنها حقيقة وواقع . فلم

---

(١) انظر هذا الكتاب ، ص ٣٢٩ ـ ٣٣٠ .

(٢) انظر : ص ٥١٥ وما يليها .

(٣) ص ٦١ ـ ٦٦ .

(٤) انظر هذا الكتاب صفحات : ٣١٢ ـ ٣١٣

يعد يتعلق العقل بالاحاطة بالوجود وكنهه ، ولكن بمعرفة ظواهر الوجود لمواجهتها . ووسائل مواجهة ظواهر الوجود لا تقف عند التجارب والمعارف الوضعية ، لان حدود الحقيقة تمتد الى أكثر من الواقع الخارجي . كما لا تقف عند القاسم المشترك بين مجموع الاشياء ، بل فيما ينفرد به كل منها . وقد اضاف اكتشاف عالم اللاشعور (١) حدودا لا نهائية لهذا الواقع الخارجي . وبذلك انتهت سيطرة الوضعية كما انتهت الفلسفة العقلية ، لتحل محلها فلسفات علم الوجود (٢) والديالكتية الحديثة . وأثرت هذه الفلسفات في ميلاد حركات فنية أدبية حفل بها النصف الاول من القرن العشرين أهمها – فيما يخص النواحي الفنية التي نحن بسبيلها في المسرح – الحركة التعبيرية ، والوجودية ، ثم كان من أثرها أيضا ان اختلطت المذاهب الفنية في المسرحيات الحديثة ، من واقعية ورمزية .

اما التعبيرية (٣) فقد نشأت اولا في المانيا في أوائل هذا القرن . وفي واجهة عالم مصطنع متكلف ، تحكمه الاسرة الوطنية والقوانين الخارجية والآلية العلمية ، اهتمت التعبيرية اولا بالفرد في كل ما له من خصائص باطنة ، وغرائز أصيلة ، ومشاعر لا يمكن ردها الى منطق، وميول وحشية ونزعات قاسية . وبالبحث وراء ذلك عن وحدة تختلط فيها الاحاسيس بالفكر ، والوعي باللاوعي . والاحلام بالحقيقة ، والطبيعي وما فوق الطبيعة ، وتصطلح فيها الاضداد ، لتؤلف الواقع المعقد المستعصي على الفكر . ويشف ذلك كله عن عالم فاسد او يدفعنا ذلك الى اليأس أم الى بعث جديد من وراء تجديد الادراك والدين ؟ اتجاهان في هذه الحركة التي ارادت أن تستنفد في تصويرها وسائل اللاشعور ، بعد أن أستنفدت المذاهب السابقة وسائل الوعي والشعور . وفيها تتمثل أزمة المدنية الحديثة في صور شتى . فالمسرحية في شبه لوحات تمثل أفكارا متعارضة تشف عن وعي مقهور . ولا يخفى شبه هذه الحركة (٤)

---

(١) انظر : ص ٢٧١ – ٢٧٢ ، ٤٢٨ – ٤٢٩ من هذا الكتاب .

(٢) علم الوجود : Ontology

(٣) expressionisme

(٤) مع فروق لا يتسع المجال لشرحها . انظر :
Richard N. Coe: Ionesco, Chap. I, II,

بالسيريالية . ولكن في حين اخفقت السيريالية في المسرح ونجحت في الشعر الغنائي ، نجحت التعبيرية في المسرحية اكثر مما نجحت في الشعر (١) .
وفي المسرحيات التعبيرية تكثر القضايا الفرويدية ، من علاقة الاب بالابن ، وأثر الغريزه الجنسية . وصراع الجسم والفكر ... وكثيرا ما يتبع ذلك النزول الى قاعات النفس . وتصوير الفساد والشرور والشذوذ . وحوالي عام ١٩٢٥ انتهت هذه الحركة الادبية . ولكن لا يزال تأثيرها عميقا في البناء الدرامي للمسرحيات الحديثة . وقد مر بهذه المرحلة « بريشت » ثم تجاوزها . ولكنه استبقى كثيرا من وسائلها الفنية — حين تطور — الى الواقعية الحديثة الاشتراكية . كما سنستشهد لذلك فيما بعد . والممثل الحقيقي للتعبيرية . وأول طلائعها . هو الكاتب السويدي « سترندبيرج »(٢) .
ونمثل له بمسرحية : « جرائم وجرائم » (٣) وتدور أحداثها في باريس . وحكايتها أن الكاتب المسرحي موريس يتوقع التخلص من فقره المدقع بما سيربحه من مسرحية له بسبيل أن تعرض . وهو ينعم بحب صديقته : جين Jeanne التي أنجب منها طفلة لطيفة . هي ماريون . ولا يلبث أن يهجر ابنته وأمها ليقع في حب هنريت خليلة صديقه : أدولف . ويهرب معها نهبا لعاطفة مشبوبة وحشية . على أن ابنته ماريون تظل سدا بينهما وبين السعادة . وتموت الطفلة . فيتهم هو هنريت بانها المدبرة للقتل . في حين ترتاب فيه العدالة بانه هو القاتل . فيتحول الى شقاء كل ما توقع من سعادة . ويشعر هو دائما بتأنيب الضمير ، حتى يتهيأ للانتحار غرقا مع حبيبته . في بساطة هزلية الطابع . ولكنها مأسوية الدلالة ، حين يدور بينهما هذا الحوار :

هنريت : ولكنا نذهب معا الى قاع النهر . الآن . أليس كذلك ؟

---

(١) والمتتبع لشعرنا الرمزي الحديث يجد أثرا واضحا للتعبيرية في الطموح الى بعث جديد للانسانية ، انظر هذا الكتاب ، ص ٤٢١ — ٤٢٦ .

(٢) John August Strindberg (١٨٤٩ — ١٩١٢) — وهو لذلك يعد من آباء الدراما في القرن العشرين ، على الرغم من تأثره في بعض مسرحياته بزولا والواقعيين . انظر :

Eric Bentley, op. cit. 173-180.

وكذا :

Allardice Nicoll: World Drama, p. 550-563.

(٣) There are Crimes and Crimes – (١٨٩٩)

موريس : (آخذا بيدها كما لو كانا خارجين معا عادة) « في قاع النهر ، نعم ! » .

وفي النهاية يعلم ان ماريون ماتت موتا طبيعيا لا جريمة فيه ، فيشعر كانما تخلص من كابوس جثم عليه . ويعود الى ما كان قد صمم عليه من حياته من قسمة الحياة بين الصلاة واللهو .

وفي هذه المسرحية تتكشف أغوار النفوس المسفة ، وتتصالح المتناقضات من المأساة والملهاة . ومن التدين والفسوق ، والسعادة والشقاء . وتبدو النهاية السعيدة في ظاهرها غير حاسمة ، فليس ثم ما يدل على أن موريس سيكون في مستقبله أقل شقاء أو أكثر سعادة مما كان في ماضيه ، وتتصارع فيها نوازع الغرائز الفرويدية . مع التعلق بحياة هادئة فكرية . ويتجاور بغض الحياة مع الرغبة في معاناتها . كما يتجاور الانتحار مع النجاة . فتكون هي بديلة الاقرب . وواضح ان هذه هي المناطق التي يختلط فيها الوعي باللاشعور اختلاطا يمتزج كذلك بنزاع الغرائز الفرويدي .

وقد تحفل مسرحيات سترندبرج بالاشباح والاحلام . ليشف الوعي فيها عن الواقع المسف المقزز كما في مسرحية : « سوناتا الاشباح » . فنحن فيها في عالم أشباح خيالي . ولكن الرعب فيه واقعي شديد الاحتمال . وهو عالم أوهام وجرائم وموت . تتسرب اليها أشعة حقيقية تكشف عن معانيها . وتربطها بدائرة الشر الذي ترتبط به الحياة . وفي المسرحية يشهد الطالب « اركينهولتز » وحبيبته الاشباح . فتعيبه مناظر الاشباح وما تثيره من رعب . كما أنهكت شخصية « هوميل » (1) من قبله .

---

(1) Spoksonaten = Sonatades spectres (١٩٠٧) وتدور أحداثها في منزل يجمع بين أهله سلسلة من الجرائم : فقد غرر القنصل الذي مات حديثا ببوابة المبنى ، وهي في يأس الآن من حب « هوميل » الذي كان قد اغتال بائعة لبن . وفي المنزل عجوز كانت خطيبة هوميل ، ولكن أحد سكانه أغواها ، وهو الكولونيل . وقد انتقم منه هوميل بأن أغوى امرأته ، فجنت بعد أن أنجبت منه طفلا . وفي المسرحية تبدو بائعة اللبن ، رمز وعي القاتل ، مع شبح القنصل . وتبدو امرأة الكولونيل المجنونة في شكل مومياء ونعتقد أنها حيوان ، كما تبدو العجوز ، خطيبة هوميل سابقا ، في صور حمقاء تنظر الى صور العابرين في =

وكما اعيت بها الشمطاء التي تردت في الغواية . ويسود المسرحية الغثيان من الوجود (١) .

على أن الاتجاهات الحديثة التي أشرنا الى أهمها قد تركت آثارها العميقة في نواحي البناء الدرامي الاخرى سوى الحدث . وهو ما نحاول أن نجلو سماته الهامة .

= مرآة . وليست هذه الاشباح الا وسائل لايقاظ وعي هومبل ، ويحاول طردها ويلتقي مع هذه الاشباح على مائدة ليفضح الكولونيل بشرح جرائمه المستورة ، ولكن خطيبته القديمة (المومياء) تفيق من هوسها لتفضحه كذلك . فينهار ، ويعتزم ان ينتقم من نفسه بالانتحار ، ولكن ابنته لن تكون سعيدة بعده ، ولا حيلة ، اذ أن الحياة الزائفة لا خلاص منها الا بالموت. ويختفي منزل الاشباح لتظهر جزيرة الموتى ، تسري بها ألحان موسيقى مهدئة .

(١) من آيات أزمة المدنية الحديثة في وعي الفرد . وهذا ما يقرب بين أكثر المذاهب المعاصرة في وسائلها الفنية ومضمونها هذا ، ومن مسرحيات ستريندبيرج الاخرى : الفتاة جوليا ، والاب ، وفيهما كذلك استفادة من عالم اللاشعور على نحو ما قلناه . ومن الذين تاثروا بهذا الاتجاه في الادب الامريكي يوجين أونيل (١٨٨٨ - ١٩٥٣) والكاتب الارلندي المعاصر اوكاسي O'Casey ، ولد عام ١٨٨٤ - وكثير من مسرحياتهما مترجم الى اللغة العربية .

٢

الشخصيات ـ الابعاد ـ الصراع

الذي يفرق بين الحدث المسرحي والحادثة العادية أن الحدث يتحقق دائما في صورة مغامرة جماعية ناتجة عن تفاعل داخلي في داخل العالم الصغير الذي يتألف من شخصيات المسرحية . وفي الحادثة المألوفة يبقى كل شخص معزولا في طبقته او مهنته التي ينتمي اليها . على حين ليس من حدث معزول فردي في المسرحية . بل انه يمارس تأثيرات مباشرة في مختلف الشخصيات وفي بنية عالمها الذي تعيش فيه . حتى لتقارن هذه التأثيرات بالحركات التي تتولد عن الموجة . تتجه اتجاهات مختلفة . ولكنها متشابكة موحدة في انطلاقاتها . فعالم المسرح صورة للعالم الكبير ولا عزلة فيه . ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات . ومن هذا التفاعل في شتى صوره تتولد بنية المسرحية ، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث ، في حساب فني محكم ، يبدو من دقة احكامه أنه تلقائي طبيعي . وقديما لحظ ارسطو أن قيمة المأساة في أن تحتفظ بتأثيرها المستقل حتى لو لم تمثل (١) . وخاصة عبقرية الكاتب المسرحي أن يهب شخصياته المسرحية وجودا حقيقيا مستقلا عن الممثلين لأدوار تلك الشخصيات . بحيث يبرر وجودها تبريرا موضوعيا . حتى لقد يجد دارسو الاجتماع وعلم النفس في هذه الشخصيات الادبية نماذج اغزر حيوية واصدق من الشخصيات البشرية . وها هو ذا « هاملت » (٢) ليس مجرد امير في الدانمارك . ولكنه انسان حي مقنع في قوته وضعفه . وتردده ونوازعه النفسية ، وقد كان مجالا لمختلف الدارسين . حتى الفرويديين انفسهم في العصر الحديث . وفي ذلك لا بد من تمثيل العبقرية لملحوظاتها الدقيقة في الحياة واعمال الفكر فيها ، بحيث تحمل الشخصيات الادبية طابع عبقرية خالقها . دون ظهور لذاتيته المباشرة .

---

(١) هذا الكتاب ، ص ٧٧ ـ ٧٨ .

(٢) انظر ص ٥٩٨ ـ ٦٠٠ وكذا الدكتور محمد مندور ، نماذج بشرية ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ١٠٣ ـ ١١٥ .

والاساس الاول لجودة الشخصية في المسرحية ألا تفقد هذه الشخصيات صلتها بالعالم الحقيقي . نحن نألف شخصية هاملت او أوفيليا ، لما لهما من صلات كثيرة بالحقائق الانسانية المعقدة ، وكذلك النماذج الادبية في مسرحيات موليير . مثل البخيل ، أرباجون ، في مسرحية البخيل ، وعدو المجتمع : السست . في مسرحية عدو المجتمع ... على ألا يفرض المؤلف نفسه على شخصياته ، وقد يضع المؤلف آراءه او بعضها على لسان شخصياته ، ولا شك ان موليير قد وضع في شخصية : السست ، كل ما يضيق به من النفاق والملق الاجتماعي بين الخاصة وفي حاشية الملك لعصره (١) . ولكنه لم يفرض هذه الآراء على شخصية السست، فلم يقطع صلته بعالم الحقيقة. وهذا هو سر اعجابنا بتلك الشخصية ، وهو سر حياتها الادبية كذلك ، لان ذاتية المؤلف هنا موضوعية في التبرير والاحتمال (٢) .

والاساس الثاني : وحدة الشخصية في عمقها . وهذا هو التعبير الحديث لما سماه أرسطو من قبل : التكافؤ المنطقي (٣) . وليس معنى الوحدة هنا سطحية الشخصية لتمثل فكرة تجريدية . ولكنها الوحدة التي تسمح بانواع من الاختلاف تتفق مع طبيعة الشخصية في مجرى الحدث . والمسرحية هي العمل الادبي الوحيد الذي يتطلب بطبيعته عدد الشخصيات. ولكل منها وجوده المستقل . ومبررات الوجود الماثل الحي ، ولكن هذا الوجود لن يتحقق بعزل كل شخصية عن الاخرى . فلولا وجود بولونيوس وايفليا وكلوديوس وجيرترود ــ ضرورة ــ حول هاملت (٤) ، لما تيسر له ان يعيش مأساته الفنية في مسرحية شكسبير . ولا يمكن لمؤلف المسرحية ان يختار شخصياته عبثا . فعلى ما لها من استقلال تتحقق به حياتها . لا بد ان تؤلف فيما بينها مجموعة مختارة في دقة واحكام ، لتمثل قوى حيوية متشابكة متناقضة ، وفي هذا التناقض الحيوي تبدو وحدتها . فمواجهة

---

(١) كتاب الدكتور محمد مندور ، السابق الذكر ، ص ١٢٨ ــ ١٤٠ .

(٢) قارنها بصفحات ٤٩٠ ــ ٤٩٢ من هذا الكتاب .

(٣) هذا الكتاب ص ٧١ .

(٤) ص ٥٩٨ ــ ٦٠٠ من هذا الكتاب .

قضية بنقيضها في مجرى الحدث المسرحي خير تجسيم لفكرة هيجل ، وللنزعة الديالكتية بعامة . لتوليد قضية جديدة تتراءى من وراء تصارع هذه القوى . ولهذا كان الحديث الفردي (١) معيبا اذا طال في المسرحيات غير الغنائية . ففي مسرحية « بيت الدمية » (٢) ، لابسن ، يسر « نورا » ، ان يدللها زوجها ، ولكنها ذات كبرياء مستسرة تلوح من آن لآن ، وترى انها قامت بواجبها نحو زوجها . واجب التعاون الانساني الصادق حين استدانت لتيسر له العلاج وتنبهها الاحداث انها في نظر روجها لم يتوافر لها هذا الحق ، فلها منطقها في الثورة على مثل هذه الحياة الزوجية . ولزوجها كذلك منطقه انه لا ينشد في زوجته سوى المحبوبة الفاتنة التي لا ينبغي ان تتعدى همها شئون البيت وسعادته . وفي « نورا » تتمثل صنوف من الصلات باولادها وزوجها وكروجستاد . وتتفاعل مع مستويات مختلفة من اعماقها النفسية . لتتبلور في عاقبة الامر شخصيتها ، كي تبرر قرارها الاخير . وكلما غنيت الشخصية بأنواع تناقضها الباطني كانت اكثر حيوية. وأمامنا هاملت الفني بمشاعره ، وفيه ذاته أقوى عائق يمنعه من الظفر بغايته ، فهو يرجو هذه الغاية ويحرص عليها ، ويرهبها رهبة المفكر البصير . فهو ممثل لقوى مختلفة . تؤلف نموذجا حيا لم يخرج في ملابسات عيشه

---

(١) Monologue ـ وذلك فيما عدا المسرحيات الغنائية التي نشأت في ايطاليا في القرن السادس عشر ، ولها أسس فنية خاصة ليس من غرضنا الآن جلاؤها ، وقد قلنا عنها كلمة في كتابنا : الادب المقارن ، ص ١٦٨ ـ ١٦٩ .

(٢) مسرحية الكاتب النرويجي هنريك ابسن (١٨٢٨ ـ ١٩٠٦) ، كتبها عام ١٨٧٩ وفيها يدلل هيلمر المحامي امرأته نورا كأنها دمية ، ويمرض فتسرى من واجبها أن تستدين لتيسر له العلاج . وتزور توقيع أبيها لتستدين من كروجستاد ، وتعجز عن الوفاء بالدين ، على الرغم من انها سرقت كثيرا من ساعات وقتها لاعمال تتقاضى عليها أجرا . وحين يعين زوجها مديرا للبنك ، تفرح لانها ستجد من النقود ما توفي منها الدين ، دون علم زوجها . ويحضر كروجستاد مهددا بافشاء السر في الدين ، وفي التزوير باسم أبيها ، اذا لم تسع له لدى زوجها كي ينال ترقية في البنك ، وكان موظفا فيه ، وتعجز نورا عن اجابة طلبه ، فيرسل الى زوجها بالسر . ويثور الزوج خوفا على سمعته من التشهير بتزوير زوجته . ولكن تأتي رسالة أخرى من كروجستاد بأنه رجع عن عزمه في افشاء السر . ويخيل أن المسألة قد انتهت . ولكن نورا ، اثناء ثورة زوجها التي كانت متوقعة ، كانت مستغرقة في امر آخر ، لقد ادركت انها دمية ، فتترك منزل زوجها واولادها لتحاول ان تصبح مخلوقا واعيا بوجوده وبمصيره .

عن طاق الاحتمال . وهذا ما وردنا حين تطلبنا الوحدة في العمق واهذا سعفت الشخصيات الميلودرامية لانها تمثل مسطحا واحدا من الشخصيات لا عمق فيه (١) .

ولا سبيل الى تأليف مسرحية فنية من شخصيات متفقة في ميولهـا وافكارها وغايتها . فلا بد من تصارع نوازع الشخصيات . وتناقضها . على ألا يضر هذا التناقض بضرورة تعاونها وتضامنها معا . حتى يبرر منطقهـا الحيوي . وهذا اقوى معنى اجتماعي تنفرد به المسرحيــة ثم القصة في الاجناس الادبية والفنية . فكل شخصية من شخصياتها . في عالمها الصغير . ذات دلالة حتمية على معنى اجتماعي ونزعة انسانية . وهذا هو الاساس الثالث الذي يسمى « المعنى العالمي » للمسرحيات . وتدل عليه الشخصيات بمنطق حياتها . لا بالنص والشرح . وفي هذا تبدو اصالة الكاتب . وحتى لو اراد الكاتب ان يصور في مسرحياته شخصيات تافهة ، مطمورة الوعي . ممحوة الوجود . ليكشف عن مآس اجتماعية : فليس معنى ذلك تفاهــة التصوير . بل ان هذا النوع من الشخصيات اشق في الخلق الادبي مـن الشخصيات العادية . ونضرب لذلك مثلا شخصيات تشيخوف فيما سبــق ان مثلنا له (٢) .

على ان اهم الاسس في الشخصيات هو الا تهمل قرائن الواقع بغيــة وصف نماذج خالدة لخلق المعنى العالمي الذي ذكرنا ، فلا قيمة لهذا المعنى، ولا حياة له ولا للمسرحية ، ما لم يحل الكاتب شخصياته وحوادثه تاريخيا في مكانهما وزمانهما . حتى يكتسبا كل ما لها من قوة فنيـــة . فليست الشخصيات – في أية مسرحيتين متشابهتي الحدث والهدف – بمتطابقتين بحال من الاحوال . فلا بد ان تكون الشخصيات من صميم الواقع ومـن ملابساته التي يعيشها الكاتب . مهما تأثر بالكتاب والاداب الاخرى ، بل ان تأثره ينمي اصالته في هذه الناحية . ومن ثم لا يمكـن ان يكـون الصراع الدرامي داخليا فحسب : ولا خارجيا تجريديا ، بل لا مناص من ان يكون

---

(١) انظر ص ٥٨٦ – ٥٨٨ من هذا الكتاب . وقد عاب النقـاد شخصيات « هوجـو » بانها ذات طابع ميلودرامي ، انظر تلخيصا لمسرحية Ruy Blas فيما سبق .

(٢) انظر ص ٥٩٣ – ٥٩٤ من هذا الفصل .

حيا بواقع الملابسات والحدث . والقول بان شكسبير خلدت شخصياته بتجريدها من ملابسات عصره قول ضال - على الرغم من ان بعض من يتصدون النقد يلغون به . فمواضعات عصره وقيمتها هي مجال احداثه وشخصياته . بل ان هيبل (١) يقرر ان مسرحيات شكسبير تعكس صراعا بين عالم عصر النهضة وعالم العصور الوسطى المحتضر - وبهذا عمقت شخصياته وخلدت بخصائصها النفسية الدفينة . وهذا ما يسميه «سارتر» : العموم من خلال التخصيص (٢) . وهو الخاصة الجوهرية ، وهي محور اصالة الكاتب . ودعامة تأثيره في عصره وفي الانسانية .

وقد زاد هذا الاتجاه وضوحا في العصور الحديثة منذ الرومانتيكيين الذين رموا الى تخصيص الحدث (٣) والشخصيات ، يقول فكتور هوجو : (يصوغ كل فني كبير فنه على صورته نفسه فما هاملت سوى اورسطس ، ولكن على صورة شكسبير (٤) . وما فيجارو الا سكابان ، ولكن على صورة بومارشيه » (٥) .

---

(١) Hebbel (١٨١٢ - ١٨١٣) كاتب وناقد المانى من اصل دانمركي ، يعنى في مسرحياته ونقده بمسائل التاريخ وربط الفرد باتجاهات التاريخ الكبرى العالمية .

(٢) في خطابه في مؤتمر الادباء في موسكو في يوليو ١٩٦٢ ، وقد شرحنا مغزى خطابه وبينا موقعه من آرائه في مجلة الكاتب (اغسطس ١٩٦٢) . وفي غير موضع من كتبه يدافع عن نفس الفكرة التي طالما أخطأ فيها بعض النقاد - انظر ترجمتنا لكتاب : ما الادب ؟ لجان بول سارتر . ولنص خطاب سارتر السابق ، انظر مقالا للدكتور محمد مندور في مجلة المجلة ، اغسطس ١٩٦٢ .

(٣) ص ٦٠٠ من هذا الكتاب .

(٤) السمات العامة لشخصيتي هاملت وأرسطس ، انظر هذا الكتاب ، ص ٧٠ ، ٥٧٩ ، ٥٨٠ ، ٥٩٨ - ٦٠٠ .

(٥) انظر :

V. Hugo : Shakespeare, 2e Partie, Livre II Chap.2

وسكابان بطل مسرحية « خدعات سكابان » Les Fourberies de Scaptin (١٧٦١) ، وهو خادم لا تنفد حيله على سادته لمصلحة اولادهم . وفي هذه الملهاة او المهزلة (كما نسمي احيانا) يتزوج أوكتاف - في غيبة والده : أرجانت Argante - فتاة فقيرة مجهولة الاصل : هياسنت ، ويعتزم صديقه ليانمر الزواج من فتاة مصرية هي زربينت (المناظر في نابلي لتهييء احتمال الحدث) . وليس مع الصديقين مال ، فيحتال لهما سكابان ، =

وموجز ما يدور عليه القول عادة ـ في التعرف على الشخصية الادبية وفي بناء الصراع بين شخصيات المسرحية ـ ان لها ابعادا ثلاثة : البعد الجسمي ، والبعد النفسي . والبعد الاجتماعي .

فالبعد الجسمي يتمثل في الجنس (ذكر او انثى) ، وفي صفات الجسم المختلفة ، من طول وقصر وبدانة ونحافة .. وعيوب وشذوذ ، قد ترجع الى وراثة ، او الى احداث .

ويتمثل البعد الاجتماعي في انتماء الشخصية الى طبقةاجتماعية ، وفي عمل الشخصية ، وفي نوع العمل . ولياقته بطبقتها في الاصل ، وكذلك في التعليم ، وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية ، ثم حياة الاسرة في داخلها : الحياة الزوجية والمالية والفكرية ، في صلتها بالشخصية . ويتبع ذلك الدين والجنسية ، والتيارات السياسية ، والهوايات السائدة. في امكان تاثيرها في تكوين الشخصية .

= فيأخذ من اجانب المال متعللا بانه سيدفعه لهياسنت ، كي نفسخ زواجها من ابنه ، ويأخذ من جيرونت والد لياندر مالا زاعما ان ابنه ذهب ليتفرج في سفينة ايطالية فاسره ربانها واشترط أن يفديه بمبلغ من المال ، وفي الحالتين يعطي ما حصل عليه من مبالغ للشابين . وحين تنكشف حيله يحدث أن تعرف الاسرتان ان هياسنت في الواقع هي ابنة جيرونت التي كان قد وعد الاب بزواجها من اوكتاف صغيرة ، ولكنها فقدت ، وان زربينت المصرية هي الابنة المفقودة كذلك لأرجانت .

وفيجارو بطل ملهاة بومارشيه التي عنوانها : زواج فيجارو (۱۷۳۲ ـ ۱۷۹۹) مثلت عام ۱۷۸٤ ـ وموضوعها الظاهر تنازع الكونت المافيفا مع بوابه المثقف الطموح على الفتاة الطاهرة الساذجة موزان ، فيريد الكونت أن يتخذها خليلة ، في حين يحرص فيجارو على الزواج منها . وتقوم عقبات أخرى في سبيل الزواج ، ولكنها تذلل ، وبخاصة عن طريق غيرة روزين امرأة الكونت ـ ووراء هذا الصراع الظاهر مغزى سياسي ، هو صراع بين امتيازات الاقطاع الممثلة في الكونت وحقوق الفرد المهضومة في شخصية فيجارو الذي يخلط مرحه الظاهر بصيحات غضب مشبوب في ثورة على سيده وسخرية من النظم العتيقة السياسيةوالاجتماعية. وفي الفصل الخامس ، المنظر الثالث ، يقول فيجارو محدثا نفسه (مونولوج) ومتوجها الى الكونت ، متسائلا عن سر هذه الميزات الظالمة : « انك لم تفعل لاكتساب امتيازاتك سوى ان تكرمت على العالم بميلادك » ، وكانت هذه الصيحة ايذانا بانهيار الملكية واستجابة للشعور العميق عند الشعب آنذاك ، ومقدمة للثورة الكبرى الفرنسية .

والبعد النفسي ثمرة البعدين السابقين في الاستعداد والسلوك .
الرغبات والامال ، والعزيمة، والفكر ، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها.
تتبع ذلك المزاج : من انفعال ، وهدوء ، ومن انطواء او انبساط . وما
وراءهما من عقد نفسية محتملة .

وهذه الابعاد لا قيمة لها الا في اطار القدرة الفنية التي تربطها رباطا وثيقا بنمو الحدث والشخصية . لتتحقق وحدة العمل الادبي او وحدة الموقف . في توتره ، وغزارة معناه . وفي تجسيم هذه المعاني في نتاج حي لا يخرج عن دائرة الاحتمال . ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الاخرين في المسرحية .

فقد تكون سمة من السمات الجسمية ذات اثر بالغ في تكوين ابرز سمات البعدين الآخرين . وفي انهاء الحدث . فمعلوم ان جمال « كيلوباترا » عامل جوهري في توجيه الحب والاحداث في مسرحيات « كيلوباترا » . ومنها «مصرع كيلوباترا » لشوقي . ونذكر بهذه المناسبة كلمة باسكال : « لو كان أنف كيلوباترا اقصر قليلا لتغير وجه الارض » (١) . وفي مسرحية « سيرانودي برجراك » ــ للشاعر الفرنسي ادمون روستان (١٨٦٧ ــ ١٩١٨) ، يقف كبر انف الشاعر الفارس : سيرانو . عقبة في سبيل حبه الرومانتيكي الطاهر لابنة عمه : روكسان . وحين يكتشف حبها للغبي الجميل : كريستيان . تدفعه طبيعة الفارس الى التضحية بحبه . والى مساعدة الحبيبين على الظفر بحبهما . ويكتب رسائل الحب لغريمه ، بل يلقنه عبارات الحب ــ شعرا ــ ليوهم حبيبته ان كريستيان هو مرتجلها. حين كان يناجيها دون النافذة ليلا . وتنقلب طبيعة سيرانو ــ المرحة الابية المستخفة بالنبل الطبقي . والمعتدة بالقيم الحقيقية ــ الى طبيعة كئيبة منعزلة ارهقها رهف الحس . حتى اذا مات غريمه ساعد روكسان على استدامة ذكراها لتعيش بنعيم الماضي الذي حلمت به . ولا ينكشف سره الا قبيل موته .

وقد اعتدت الواقعية الزولية بالكشف عن أثر الورثة في الاستعداد

---

(١) وما اكثر المسرحيات التي ألفت في موضوع كليوباترا ، انظر كتابنا : الادب المقارن ص ٢٨٦ ــ ٢٨٨ ، ٣٢٢ ــ ٣٢٤ ــ ولكلمة باسكال ، انظر :
Pascal : Pensées, ed. annotée Pare, Harvet, Paris 1925 I, n. 84.

الجسمي والميول النفسية . لجلاء جوانب الجبرية الطبيعية ، ولتفسير السلوك الانساني سلوكا علميا (١) .

وقد اثرت هذه النزعة الطبيعية في كثير (٢) من كتاب المسرحية في اوربا الذين زاوجوا بينها وبين الاتجاهات الاخرى . فطليعة التعبيريين : سترندبيرج (٣) يفسر سلوك جوليا ــ الفتاة التي تحب خادمها وتطرد خطيبها الارستقراطي ، ثم ترتكب مع الخادم الخطيئة، فيحتقرها ، ثم تظهر الفروق بين مشاعرها ومشاعره ، فلا تجد سوى الانتحار ــ سلوكا وراثيا ، لانها ورثت عن امها كراهية سلطة الرجال في الزواج ، ولكنها تريد اشباع غريزة جنسية فحسب ، وفي نفس الوقت يكشف المؤلف عن اللاشعور الفرويدي في الاحلام التي تعكس الوعي الطبقي والوراثة لدى جان وحبيبته جوليا . فمثلا يقول جان : « في احلامي ارى نفسي في غابة مظلمة ارقد تحت شجرة طويلة ، أريد أن أصعد الى القمة ... أريد ان أسرق العش الذي يحوي البيضة الذهبية ، واذا بي أتسلق وأتسلق ، ولكن جذع الشجرة سميك أملس واقرب غصن فيه بعيد عن متناول يدي .. لم أمسك بهذا الغصن . ولكنني سأفعل في يوم ما حتى لو لم يكن الا في الحلم » . وفي هذا ما يعكس الصراع الطبقي في المسرحية ، وهو صراع يتراءى في الرغبات البعيدة ومدى زلزلتها للنفس الوصولية فالخادم يريد ان يذوق طعم حياة الاسياد ، على ان للمسرحية سمة اخرى واقعية ، الى جانب الصراع الطبقي والوراثة ، هي غوصها في أقذر اوحال النفس البشرية كما شرح زولا من قبل .

---

(١) انظر كلمة زولا في مقدمة قصته : تريز راكين ، حيث يقول : الفضائل والرذائل من منتجات العوامل الطبيعية كالسكر والملح » ثم انظر مكان هذا الاتجاه الفني من الفلسفة الوضعية ، ص ٣٢٠ ـ ٣٢١ من هذا الكتاب .

(٢) لتاثير زولا من هذه الناحية وسمواها في الادب الاوروبي ، انظر :
Eric Bentley, op. cit. chap. I

(٣) انظر هذا الكتاب ، ص ٦٠٨ ـ ٦٠٩ ومسرحيته التي نتحدث عنها هنا هي : Miss Jula (١٨٨٨) .

وقد تضؤل سمات البعد الجسمي لكي تصير مجرد وسيلة التعرف الذي يقترن بالتحول . وهذا ما عابه أرسطو سابقا (١) .

ولا يصح ان تكون هذه الابعاد مجال شرح مباشر في الحوار . بل تندمج في مجرى الحدث والحركة بحيث يوحى بها دون تعبير مباشر تظهر فيه ذاتية المؤلف . وتبلغ المقدرة الفنية الدرجة القصوى حين ينتج تصوير الابعاد أثره دون وعي من الشخصيات نفسها ، كما في مسرحيات تشيخوف .

ويمثل تشيخوف مرحلة فريدة في الواقعية . فشخصياته غائصة في الواقع ، مطمورة فيه ، كأنه سجن انطبق عليها . والشبه سطحي بينها وبين شخصيات المسرحيات التي استحسنها أرسطو من حيث لا وعي افرادها (٢) ، لان تشيخوف عرف كيف يتعمق في عرض أبعاد الحياة النفسية من واقعها ، حتى استغنى عن الحدث الحقيقي بهذه الحالات . فالمأساة عنده ماثلة في الوعي المشلول الراكد الذي يمثل فترة الهدوء المنذر بالعاصفة فيما قبل الثورة الروسية . ويبلغ تصويره لضيق الشخصيات بهذا الواقع آخر المدى ، حتى ينم هذا الضيق عن قرب الإنفجار . وليست مأساة هذا الوعي الفردي لشخصيات تشيخوف في العزلة عن واقع الحياة فحسب ، بل انه سجين عزلة فردية اخرى تكشف عن ازمة المدنية الحديثة جملة . فكل فرد يعيش مأساته ، دون ان يتراسل مع رفقائه فيها . وتلك سمة هامة في شخصيات تشيخوف ، يبرع في التعبير عنها حتى في الحوار ، بحيث نكتشفها اكتشافا من واقع الحياة لا من تصريح او انفعال ، كأن هذه الشخصيات مخدرة بالواقع التلقائي . ففي مسرحيته : طائر البحر (١٨٩٦) (٣) يأتي ميدفيدنكو الى ماشا ـ التي يحبها في حين هي متعلقة بتربيلوف ـ فيحدثها عن آلامه ، فلا يزيد عن ان تجيبه (ناظرة الى المسرح

---

(١) ص ٦٦ ـ ٦٧ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٧٢ ـ ٧٨ من هذا الكتاب .

(٣) شخصيات هذه المسرحية تعيش في ضيعه سورين ، وفيها تربيلوف صاحب آمال عريضة في خلق مسرح من نوع جديد ، ويخفق ، وكان متعلقا بالفتاة : نينا ، وسرعان ما انصرفت عنه الى حب الكاتب الكبير : تريجورين الذي تحبه اركادينا ام تربيلوف. وفي النهاية تتزوج ماشا المدرس ، في حين لم تنس حبها ، وتيأس نينا من تريجورين ولكنها تعتزم شق طريق حياتها ممثلة ، ويدفع اليأس حبيبها تربيلوف الى الانتحار .

قائلة : « سيبدأون العرض حالا .. » فكل من الشخصيتين السابقتين ميدفيدنكو وماشا يفكر فيما يستغرقه . فعلى حين يفضي ميدفيدنكو بشكواه تفكر ماشا في عرض المسرحية التي ألفها من هي متعلقة بحبه .

ويبلغ التعبير عن مأساة انعزال الوعي الفردي المدى . عند « لويجي بيراندلو » في مسرحيته : « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » (١) (١٩٢١) ففي هذه المسرحية تشرح كل شخصية مأساتها من وجهة نظرها هي ، في غير رحمة ، ودون التفات الى مشاعر الاخرين . كأنها تتحدث وتعيش منفردة .

ويمثل سترندبيرج في مسرحياته اتجاها يشبه فيه تشيخوف ، في تصوير شخصيات واقعية لا واعية . تغوص في مصيرها . وتعتمد على داعية الالم الارسطية . ولكن اكثر المسرحيات الحديثة . في الواقعية ، لا تعتمد في الصراع على داعية الالم وحدها . على نحو ما دعا اليه أرسطو (٢) ، بل هي مسرحيات يعي فيها الاشخاص مصيرهم . ومن اوائل من مثلوا هذا الاتجاه في المسرحيات الحديثة . ابسن . فشخصياته واعية على خلاف شخصيات تشيخوف وسترندبيرج .

وعلى الرغم من ان شخصيات ابسن « حوازية مثل شخصيات

---

(١) فيها يظهر على المسرح ست شخصيات : الاب ، والام ، والابن الكبير ، والبنت الكبرى ، وطفلان ، فيقطعون على الممثلين مجرى استمرارهم في اخراج مسرحية اخرى ، ليشرحوا للمخرج ، الذي دهش من اقتحامهم عليه المسرح ، أنهم جميعا من خلق خيال مؤلف ، ولكن هذا المؤلف لم ينجح في اتمام تاريخهم ، فهم بسبيل البحث عن مؤلف آخر ليحل مسألتهم البالغة المدى في التعقيد ، ويقاطع بعضهم بعضا في الشرح : فبعد ميلاد الابن الكبير تترك الام زوجها ، وتهرب مع سكرتير الاب ، لتنجب منه ثلاثة اولاد ، منهم البنت الكبرى . وحين تكبر البنت تقع في يد قوادة ، فتنشأ بينها وبين أبيها علاقات دنسة جنسية ، دون علم منهما بما يربطهما من صلة القرابة الوثيقة . وحين تعلم الام ، وتخبر الاب بهذه العلاقة ، يصمم على أن يعيش جميع الاولاد مع أمهم في منزله ، فيأبى الابن الكبير ، لانهم دخلاء عليه . وفي اثناء النقاش والشروح تغرق البنت الصغرى ، وينتحر الولد الصغير بطلقة مسدس . والى جانب مغزى المسرحية الذي أشرنا اليه ، نرى قضية فنية ، هي المفارقة بين فكرة المؤلف في شخصياته وجهد المخرج ، كذلك علاقة الفن بنواحي الحياة ، وانه لا يمكن أن يكون نقلا آليا لها ، ثم علاقة الكاتب الذاتية بشخصياته التي خلقها ... والمسرحية واحدة من ثلاث أطلق عليها مؤلفها : المسرح في المسرح ، والمسرحيتان الاخريان هما : « لكل شخص حقيقته » ، و « نرتجل هذا المساء » .

(٢) هذا الكتاب ، ص ٦٨ – ٦٩ .

تشيخوف ، فان ابسن صورهم في صنوف من الوعي ثائرة قلقة غاضبه ومن خلالهم يصور مأساة البرجوازية كلهـا . وكثير مـن مسرحياته تشبـه مسرحيات تشيخوف في انها تتخذ طابعا رمزيا من خلال حيويتها العميقة ، ولكن رمزيتها ذات مستويات مختلفة ، ففي مسرحية « بيت الدمية » ـ التي تحدثنا عنها فيما سبق ـ يمكن ان تكون « نورا » رمزا للمتحرر من نظـم البرجوازيين . المؤثر للعزلة على الاختلاط بمجتمعهم . في حين يعدها بعض النقاد دعوة لنيل المرأة حقوقها . وكانت تلك مسالة العصر . وكذلك الامر في مسرحيات تشيخوف ، فموسكو ـ مثلا ـ في مسرحيتي : الشقيقـات الثلاث . وطائر البحر ، رمز لتحرر هذه الشخصيات من شباك الواقع . تتطلع اليه الشخصيات في قصور عزم وشلل ارادة كما أشرنا من قبل .

ومثال آخر من مسرحيات ابسن ـ التي تتردد ما بين الطابع الاجتماعى والرمزي ذي المستويات المختلفة ـ مسرحية « عدو الشعب » (١) فقضيتها الظاهرة اجتماعية . هي فضح مجتمع مسموم الموارد . وقضيتها الفكريـة هي عزلة الرجل الذي يحب الحقيقة . ويعيش مأساته في عزلته ، ويستطيبها . والمسرحية بعد كل ذلك واقع عاشه ابسن حين انعزل ساخطا على حـزب الاحرار الذى كان عضوا فيه . فليس توماس ستوكان سوى ابسن نفسه .

وتصوير الشخصيات يستلزم ـ في ابعادها ـ ذلـك الصراع الذي تحدثنا عنه . وهو صراع الشخصيات . ويمكن ان تكون له نواة بدائية في حديث أرسطو في داعية الالم والتحول والتعرف والخطأ ووظائـف هذه

---

(١) (١٨٨٢) ـ تدور أحداثها في مرفأ صغير على شاطىء النرويج الجنـوبى ، وفيـه يكتشف منبع معدني يعلق الشعب عليه الآمال ، ولـكن الطبيب : تومـاس ستوكمان ، فريسة أزمة ضميره لان تحليلاته تثبت أن مياه المنبع مسمومة ، ويهدده ذوو المصالح ـ اذا هو افشى السر ـ من الاحزاب الزائفة والراسماليين والحكام الفاسدين ، ومنهم اخوه حاكم المدينـة . ويقرر توماس الحقيقة ، ويكشف عن بواطنهم المدخولة ، فينبذه المجتمع هو واولاده . ويشعر آنذاك انه القوي، لانه هو الذي لا يخاف من مواجهة الحقيقة. ويعتزم تعليم اولاده المطرودين م المدارس في بيته ، مع الفقراء بالمجان ، ليجعل منهم نواة المجتمع المنشود .

الامور من الناحية الفنية (١) ، على ان دائرة هذا الصراع قد اتسعت فی مختلف الاتجاهات التي اوجزنا فيها القول . وتبقى بعد ذلك صنوف اخرى من الصراع الذي نسميه الصراع الفكري ، ومكان الحديث عنه حين نتحدث في الفكرة .

على ان تصوير الشخصيات في المسرحية قد طرا عليه اتجاه اخر احدث ، وقد تمثل في مسرحيات الموقف ، وهي ما نوجز القول فيها في حديثنا في الدراما .

---

(١) هذا الكتاب صفحات ٦٨ ـ ٦٩ ، ٧٣ ـ ٧٤ وارسطو : فن الشعر ، ١٤٥٠ ب س ٤ ـ ٥ .

الموقف الدرامي ومسرحيات المواقف

٤

يذكر ارسطو الموقف حين يتحدث عن الفكرة في المأساة . وانها اللغة التي يقتضيها الموقف وتتلاءم واياه . ولكن الموقف لم يكن من الاصطلاحات الفلسفية والفنية لعصر ارسطو . بل انه لم يكن كذلك الا في القرن العشرين . على الرغم من البحوث البدائية في المواقف الادبية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر . فقد بحث الناقد والشاعر الايطالي : « كارلو جوزي » (١) في المواقف المسرحية . فارجعها – في الاداب جميعا في كل عصورها – الى ستة وثلاثين موقفا . وأقره على ذلك « جوته » في حديثه مع امينه اكرمان . ووافقهما بعد ذلك الناقد الفرنسي جورج بولتي (٢) . وكان معنى الموقف المسرحي في تلك الدراسات هو الاحداث العامة . فهؤلاء الباحثون يعدون من بين المواقف المسرحية : « الاختطاف » . و « المحاولات المتسمة بالجرأة » و « قتل احد الاقارب المجهولين » و « الزواج بمن لا يحل الزواج منه » . واحيانا يرجعون معنى الموقف الى العواطف المجردة . مثل : الحقد على الاقارب . والطمع . والغيرة الخاطئة .. ومثل هذه المعاني لا تصلح بحال اساسا للدراسات الحديثة في المواقف المسرحية .

وقد تحدد معنى – الموقف فلسفيا وفنيا – في العصر الحديث . وكان لهذا التحديد اثره العميق في النقد والانتاج الادبي والدراسات المقارنة (٣) . فأصبح معناه الفلسفي هو علاقة الكائن الحي ببيئته وبالاخرين في وقت ومكان محددين . ويقف الانسان بسلوكه او بفكره على موقفه حين يكشف عما يحيط به من مخلوقات او اشياء . بوصفها وسائل او عوائق في سبيل حريته . فيتخذ تجاه ذلك كله مشروعا مرتبطا بما يحيط به من عوامل

(١) Carlo Gozzi (١٧٢٩ – ١٨٠٦) .

(٢) Georges Polti في كتاب له ظهر بالفرنسية عام ١٨٩٥ ، وطبعه الثانية عام ١٩٢٤ ، وعنوانه : Les XXXVI Situations Dramatiques

(٣) انظر الفصل الثالث من الباب الثاني من كتابنا : الادب المقارن الطبعة الثالثة .

يجاوزها بذلك المشروع الى غاية له ، يحاول بها التعبير عن حالته الحاضر، وهذه العوامل ــ مهما كانت درجة تعويقها ــ هي التي تحدد مشروعه وتشف ــ في نطاق تلك الحدود ــ عن حريته . والموقف المشروع ينبغي الا يوغل في الوهم فينتزع المرء من الواقع انتزاعا ، والا يهبط الى السلبية فيقف بصاحبه عن التفكير في تغيير حالته . فالموقف المشروع ، اذن ، يتألف من عوائق ومن مقاومة لها في وقت معا ، وبه يكون الانسان في تغير دائب ، تبعا لمشروعه وما يبذله فيه من جهد . وما الوجود الانساني المشروع الا وجود في موقف (١) .

فاذا انتقلنا الى عالم المسرحية ، ظهر ان الكاتب المسرحي ، منذ القديم يقصد الى تصوير عالم صغير يقتطعه فنيا من العالم الكبير . وهذا ما حدا بأرسطو الى القول بضرورة الوحدة العضوية . فالبناء الدرامي ، وتصوير الشخصيات ، يقتضي كلاهما من مؤلف المسرحية ان يلحظ الواقع ليحل فيه شخصياته ، بحيث لا تظهر معزولة عن سواها ، فتعرف كلا منها من خلال سلوكها في المسرحية ، وسلوك الاخرين معها . بحيث يؤلف موقفهم معا العوائق المشتركة ، والوسائل التي يتخذها كل منهم لبلوغ هدفه ، فتكشف عن صراعه الباطن في موقفه الخاص ، وصراعه مع الاخرين ، في الموقف العام ، والشخصيات هنا تسمى عند النقاد المحدثين : « القوى المسرحية » ، وهذه القوى لها وظائف فنية تشف ــ ضرورة ــ عن معان انسانية .

وموجز القول في هذه القوى التي تمثلها الشخصيات ان عددها المتصور ست : القوة الاولى او قوة البطل : protagonist ، والقوة الثانية قوة الخصم او المعارض للبطل : antagonist . وفي المسرحيات الكلاسيكية كان البطل في المأساة موضع عطف ، على نحو ما دعا اليه (٢) ارسطو بخلاف الخصم فقد يكون شريرا اذا دعت الضرورة الفنية لتصويره في المسرحية ،

---

(١) انظر :

J. P. Sartre : L'Etre et le Néant, p. 633-638

وانظر كذلك الفصل الاول من الباب الثالث ، ص ٣٨٢ ــ ٣٨٥ من هذا الكتاب .

(٢) انظر ص ٧٠ ــ ٧٨ من هذا الكتاب .

ومنذ الرومانتيكيين قد يكون البطل شريرا وتقع التبعة في شره على المجتمع وفي الواقعية والطبيعية . قد يفسر سلوك البطل بدوافع اجتماعية تثير التقزز ، كما في مسرحية الغربان ، ومسرحيات ستريندبيرج التي مر (١) ذكرها ، اما في الملهاة فلا يشترط ان نكون متجاوبين مع البطل . بل قل ان نتجاوب معه كما هي الحال في ملهاة موليير : عدو المجتمع (٢) . وواضح ان هناك مستويات وواجبات مختلفة للتعاطف او النفور تخص كل مسرحية. ولا سبيل الى تحديدها . ولا يصعب الوقوف عليها بالنظر في كل مسرحية على حدة . وقد تقدمت لذلك امثلة كثيرة .

وبين القوتين السابقتين قوة ثالثة تمثل الخير المنشود . او الشر المرهوب ، وقد تتمثل هذه القوة شخصية مسرحية . كالمحبوبة مثلا . وقد تبدو مثالا تجريديا لا يظهر على المسرح . كالوطنية والاستقلال والحرية . وقد تكون شخصية رمزية يتحدث عنها في المسرحية وتملأ نشاط المسرح في غيبتها ، دون ان تظهر . كما في مسرحية : « في انتظار جودو » . للكاتب المسرحي الفرنسي المعاصر : صموئيل (٣) بيكيت . فالشخصيتان في هذه المسرحية هما : استراجون وفلاديمير . يواجهان الموت دائما في حال تشف عن قلق بالغ المدى . وعن عبث هذا العالم الذي نحيا فيه . ويتراءى هذا كله في صورة الانتظار الفارغ لشخصية مجهولة لا تظهر على المسرح ، هي شخصية ، جودو . رمز المستقبل الضائع ، او الامل المفقود ، او راحة

---

(١) انظر ص ٦٠٨ – ٦٠٩ ، ٦١٧ – ٦١٨ من هذا الكتاب .

(٢) Heffnar, Selden, Sellman : Modern Theatre practice, p. 46-47.

(٣) Samuel Beckett ولد عام ١٩٠١ من أصل ايرلندي ، يكتب بالانجليزيه والفرنسية ، ويقيم في باريس منذ عام ١٩٣٨ وفيها ظهرت أهم كتبه ومسرحياته . ومنها المسرحية المذكورة : En attendant Godot (١٩٥٣) التي ترجمت ومثلت في أكثر بلاد العالم . وهي من فصلين . يظهر في الفصل الاول اثنان من المتشردين البائسين ، هما استراجون وفلاديمير ، يتحدثان في بؤسهما ويأسهما حديثا مرعبا ، وينتظران شخصية اسطورية ، هي جودو . يدخل عليهما السيد والعبد « بوزو » Pozzo و « لاكي » . ولا يفكر العبد ، بل يكرر الافكار التي لقنها له سيده ، تحت رهبة السوط . وفي الفصل الثاني تظهر نفس الشخصيات . والحديث فيه يتعمق مأساة الشخصيات دون تجديد في الحدث . وينتهي دون أن يظهر جودو . ويحاول استراجون وفلاديمير الانتحار ، فينقطع الحبل الذي حاولا به . ويعتزمان احضار حبل جديد غدا : « سنشنق أنفسنا غدا ، ما لم يحضر جودو ». ثم يتحدثان عن الانصراف من مكانهما ، دون أن يتحركا . ولجودو صلة بشخصية جودو في قصة : لبلزاك : le Faiseur

الابد بالموت ، او الخالق . و « جودو » الذي لا يظهر هو محور النقـــاش ودعامة تصوير الحالة النفسية القائمة للشخصيات .

والقوة الرابعة ممثلة في الشخصية التي يطلب لها الخير المنشود ، وقد يكون هو البطل ، وقد يكون شخصية اخرى . فحماية الطفل هـي محور صراع اندروماك ـ في مسرحية راسين التي تحمل نفس الاسم ـ ضد اطماع بيروس الذي يريد ان يتزوج من امراة بطل الطروادين : هكتور . وقد تتمثل هذه القوة الرابعة تجريديا كأن يطلب الخير للوطن مثلا .

والقوة الخامسة هي القوة الممثلة في الحكم ، او القوة التي تزن الموقف العام للمسرحية وتميل احدى كفتيه . وقد تتمثل في المحبوبة ، او البطل ، او في شخص ثالث كالملك في مسرحية السيد . ويعاب في المسرحية ان تكون هذه القوة خارجية كتدخل الآلهة ، او كتدخل الملك في مسرحية «تارتوف » لموليير .

والقوة الخامسة هي القوة الممثلة في الحكم ، او القوة التي تزن الموقف قوة من القوى السابقة مثل اعوان الملك في مسرحية : هاملت : واعوان « ياجو » في مسرحية : عطيل . . وقد يؤدي حذف العون الى قوةالمسرحية فنيا ، حين يكشف هذا الحذف عن وحدة البطل ، اذا اريد ان تكون الوحدة محور التصوير الفني كما في مسرحية « عدو المجتمع » لموليير ، ومسرحية: « عدو الشعب » لابسن ، وقد مر ذكرهما .

واضح انا لا نشترط في كل مسرحية ان تتوافر لها الشخصيات التي تمثل القوى الست السابق ذكرها ، كما لا نشترط ان تتمثل كل قـــوة شخصية واحدة وبذلك تتكاثر صور الموقف ، فتبلغ عددا يكـاد يتعذر حصره (١) .

---

(١) قد تتبع هذه المواقف الاستاذ : اتين سوريو ، الاستاذ بالسربون ، فاوصلها الـى ما يزيد عن مائتي الف موقف ، انظر كتابنا : الادب المقارن ، الفصل الثالث من الباب الثاني ، وكـذا :

Etienne Souriau : Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques, Paris, 1950, chap. I, p. 167 et sq.

والذي يهمنا بخاصة ـ في هذه المسألة ـ هو الكشف عن خاصة الموقف الدرامي بعد ان شرحنا معناه العام وصوره ؛ لنجلو الفرق في الموقف بين المسرحية والملحمة لان هذا الفرق الجوهري اساسي لادراك مفهوم المسرحية ، او القصة .

ذلك ان الموقف الدرامي اقرب الى الموقف القصصي ، في حين هو بعيد كل البعد عن الموقف الملحمي ، في مفهوم الملاحم القديم .

وقد انتبه الى هذا الفارق الدقيق أرسطو ؛ على الرغم من انه لم يذكر الموقف في معناه الفني والفلسفي الذي ذكرناه : ذلك انه لم يذكر الخوف والرحمة في حديثه في الملحمة ، في حين قصرهما على المأساة . وليس معنى ذلك ان الملحمة لا تثير شعورا ولكنه شعور الاعجاب بالبطولة وتقدس الابطال (١) .

ودعامة اثارة الخوف والرحمة في نقد ارسطو هي « الهامارتيا » ، او الخطأ الذي يثير داعية الالم . وفيه يتمثل الضعف الانساني في بعض نواحيه . ولهذا الضعف وظيفة فنية محضة في تطور المأساة وحلها . وفيه يفترق البطل المأسوي عن البطل الملحمي ، لان الخطأ في المأساة تكفيري ، ينشأ عن الخوف والرحمة والتطهير ، في حين يظل بطل الملحمة لا يكفر عن شيء ، حتى لو كانت فيه نقائص فانها لا تؤثر في مصيره . ولا وظيفة فنية لها في تطور الحدث ونهايته (٢) . ويتبع ذلك ان الموقف المأسوي مخالف كل المخالفة للموقف الملحمي ، اذ يغوص الموقف الملحمي في الحياة الانسانية ، ويفسر تفسيرا انسانيا لا مجال فيه لعبادة البطولة . بل مبناه على نقائص ، واعية (٣) او غير واعية ، ولكنها ذات وظيفة فنية في المصير .

---

(١) انظر الفصل الرابع من الباب الاول من هذا الكتاب ، ثم :
Geralb F. Else : Aristotles. Poetics, the Arguments, Cambridge, 1957, p. 651-652.

(٢) سبق أن تحدثنا عن الخطأ او الهامارتيا عند أرسطو ، ثم عند الكلاسيكيين ، انظر صفحات ٦٨ وما يليها ، ٥٧٨ ـ ٥٧٩ من هذا الكتاب .

(٣) لتفصيل ذلك انظر ص ٥٩٣ ـ ٥٩٧ من هذا الكتاب .

ولنأخذ لذلك مثلا : أجا ممنون : فقد تحدث عنه هوميروس في الياذ بطلا وقائدا للحملة اليونانية على طروادة ، وشجاعا تثير شجاعته الاعجاب . ونقائصه — من الاعجاب نفسه ، ومن التردد في الرأي ، ومن حب الذات ، كما تتراءى في الملحمة — مظاهر ضعف انسانية عامة ، ولكنهـا لا تؤثر في مصيره ولا تذهب باعجابنا به ، فقد عاد من الحملة متوجا بالنصر والفخار .

ثم كان أجا ممنون بطلا لمأساة تحمل اسمه ، للشاعر اليوناني : أيسخيلوس . وتبدأ المأساة بعد انتهاء حملة طروادة ، وفيها اصبحت الحملة ونتائجها محل دراسة انسانية . وصار الموقف دراميا في اعمال البطل ، وفي صلاته فيها بغيره ، وفي النهاية المترتبة على الموقف ، وعلى نتائج اعمال البطل . وقد اهتدى الى ذلك شاعر اليونان بعبقريته . ففي مطلع المسرحية ، بعد ان يتبين الحارس — من فوق قصر أجا ممنون بن اتريوس — اللهب البعيد المؤذن بانتهاء الحرب وبعودة أجا ممنون ، نسمع الجوقة تبين اخطاء البطل المنتصر في ماضيه ، لانها هي الاخطاء التي سيكفر عنها في المأساة ، على حين لم يكن لها اثر في الملحمة . تقول الجوقة ، متحدثة عن أجا ممنون :

« وهكذا أحال قلبه فولاذا . فيوما
يشجع على حرب من اجل امرأة فاسقة ،
ويوما يغتال ابنته ،
ومن دمها المهراق يقدم
قربانا ، ليتعجل مسير السفن في طريقها !
وهؤلاء المتحكمون في الدماء المتحرقون للحرب ،
قد أغلقوا عيونهم وقلوبهم ، ولم يعيروا سمعا او التفاتا
لصوت الفتاة (١) في توسلها ، قائلة :
« رحمة بي ، يا أبي » . ولا لصلواتها ،

---

(١) هي افيجنيا ، انظر ص ٦٧ — ٦٨ ، ٧١ — ٧٢ من هذا الكتاب ، لفهم هذه الاشارات وللوقوف على فكرة هذه المأساة .

ولا لعمرها الغض النضر .
وهكذا حين رتلت الحان التضحية
امر ابوها جماعة شباب الكهان
ليرفعوها ، كعنزة مسكينة فوق المذبح الحجري
من حيث كانت راقدة في اثوابها
غارقة في غيبوبة كاملة
امرهم ان يلجموا شفتيها اللطيفتين ،
لئلا تند منها لعنة على بيت أتريوس وذريته .

ثم سرعان ما نكتشف بعد ذلك خطأ آخر لأجا ممنون في علاقته بزوجته التي غاب عنها عشر سنين ، هو انه قاد معه الاسيرة : «كاساندر» الى منزل الزوجية وفي ذلك كله نرى أجا ممنون الانسان ، في جوانب ضعفه وخطئه ، أو خطيئته ، على الرغم من انه هو ضحية قوى تغلبت عليه ، فلم يكن في آثامه شريرا او خسيسا ، ولكن الويلات تنتج الويلات ، على حسب ما شرحنا — من قبل — في المسئولية العامة للاثم في المسرحيات (١) اليونانية .

ولا ينبغي ان يختلط المعنى الملحمي القديم بمفهوم المسرح الملحمي عند (برشت) فقد سبق ان بينا المعنى العام للملحمة (٢) عنده .

وفي نطاق تحديد الفارق الدقيق بين الموقف الملحمي والموقف الدرامي — على ما قلنا — تطورت المسرحية ، وعمق معناها ، ونضج فيها الانتاج الادبي . فمسرحيات البطولة ، كقصص البطولة في معنى البطولة اللغوي من اصعب ما يعالج فنيا ، ويجب ان يتأتى لها المؤلف بصنوف من التأتي كي تستحق ان تسمى عملا ادبيا .

ولنضرب مثلا بموقف ملحمي في ظاهره ، ولكن تطوعه مقدرة الكاتب

(١) انظر ص ٥٩٢ — ٥٩٧ من هذا الكتاب .
(٢) انظر ص ٥٩٣ — ٥٩٧ من هذا الكتاب .

الفائقة الى موقف درامي : مسرحية « موتـى بلا قبور » (١) لسارتـر ، فالموقف بطولة المقاومين الفرنسيين ايام احتلال الالمان للبلاد . ولكن المؤلف يتبع نواحي الضعف الانسانية في مواجهة الموقف ، مع محاولة الانتصار على العقبات والضعف . ايثارا وغلابا ، حيث تبدو قوة الشخصيات في هـذا الصراع الاليم . فهو اولا ينـوع هـذه الشخصيات : مـن يوناني مجـرب للمقاومة في بلاده من قبل ، ولا يزيده علمه بها الا تهيبا وقلقا على الرغم من اصراره على المقاومة . ومن طفل في سن الخامسة عشرة كان يظن انه يطلب

(١) Morts sans Sépulture (١٩٤٦) وتجري حوادثها فـي قرية بجبـال الالب عام ١٩٤٤ . جماعة من المقاومين الفرنسيين يقعون في قبضة الالمان ، أيديهم في القيـد في كهف مدرسة ، ينتظرون أن يعذبوا ويسألوا . وهم لا يعلمون سرا يبوحون بـه ، لانهم لا يدرون أين رئيسهم : جان . ومعهم الصبي فرانسوا ، يثور ضد حظـه ، فلم يكـن يفهـم أن اشتراكه في المقاومة يتطلب منه أن يكون بطلا ، ومعه أخته لوسي حبيبة جان ، ويحبها كذلـك هنري . ومعهم اليوناني كانوري ، وقد سبق له الاشتراك في المقاومة في بلاده ، وهذه الخبرة لا تزيده الا قلقا . ثم سوربييه الذي ينتظر أن يعذب ليختبر ارادته ، وليتحقق من قيمة عزمه ولكنه حين يستدعى فيعذب ، يثور ، فقد اكتشف أنه جبان ، ولو كان يعرف شيئا لقالـه . ويقدم شخص يحبس معهم ، سرعان ما يعرفون انه جان رئيسهم ، ولكنـه يفضي اليهم انهـم قبضوا عليه دون معرفة لشخصيته وأن لديه بطاقة شخصية مزيفة حصل عليها عن طريق فلاحي القريه ، ويمكن بسهولة التعرف على أنها زائفة . وبحضور جان يتغيـر حال الشخصيـات . فلديهم الآن ما يقولونه اذا عذبوا . ويشعر هنري بأن العبء راح عن ظهره ، لانه سيموت مـن أجل شيء حين يسأل فيكتم السر . ويستفيد سوربييه من غفلة الحرس ، ليقذف بنفسه من النافذة ، فيموت . وهذه وسيلة نجاح فما دامت البطولة في الامساك عن الكلام ، فقد وجـد الطريق اليها . ويستدعى هنري ليسأل ، فيعذب دون أن يفضي بشيء وها هو ذا دور لوسي ، فهي معرضة لهتك عرضها ، وهذا ما يضيق به جان ، على أن جـان لا يستطيـع أن يعتـرف بشخصه ، فيقضي على أبطال المقاومة الذين لم يقبض عليهـم ، ويضر الحركـة . وينفجـر فرانسوا الطفل بأنه سيعترف . فيقتله هنري ، على مرأى من أختـه ، ويرضى الجميـع . ويستدعى جان ، وهو على وشك أن يطلق سراحه ، وكان قد أخبر زملاءه أن قتيلا قريبا مـن المكان في حفرة ، سيضع حين خروجه اوراقه الخاصة في جيبه ، وحينئذ ستتاح لهم امكانية الاعتراف جميعا . وعلى فكرة النجاة يثور هنري ، فلم يعد يحتمل الحيـاة بعـد أن قتـل الصبي ، ولن تغفر له ذلك لوسي ، وكذلك تأبى هي النجاة بعد ما نالها من اهانة . ويشرف اليوناني على النجاة ، ولكن يحكم واحد من الالمان في اللحظـة الاخيرة بأن الاحوط أن يقضي عليهم جميعـا .

منه ان يكون رجلا باشتراكه في المقاومة ، لا ان يكون بطلا ، فالبطولة فوق مقدوره ، ومن امرأة هي أخت الطفل . وحبيبة رئيس المقاومة : جان ، ويحبها كذلك «هنري» رفيقها الاخر في المقاومة . ومن ثم تنعقد صلاتها بالشخصيات . ونتعمق حالات الشخصيات النفسية حين نستمع الى حوارهم . وفيه تبدو خواطرهم المختلفة المختلطة حين يبحثون عن وسائل قتل الوقت ، وحين يفكرون في انفسهم وفي علاقاتهم بالاخرين وراء الجدران، ثم بعد ذلك حين يقدم جان رئيسهم ، فتقوم هوة بينه وبينهم، لانه في أمان، ولانهم سيضحون من اجله . وتزداد الهوة اتساعا بينه وبين هنري ، غريمه في حب «لوسي» ، ولكن جان ، بدوره ، يريد ان يشاركهم مصيرهم ، لولا واجبات المقاومة الوطنية التي يؤمنون جميعا بها معه ، الا الطفل . ويخلق اغتيال الطفل جوا اخر رهيبا ، ويرد طعم الحياة كالرماد في حلق الاخت وفي فم القاتل : هنري . ثم ترى حالتهم النفسية في صورة اخرى حين تلوح لهم فرصة النجاة التي يفضي بها اليهم جان ، ويطلب منهم الانتظار ربع ساعة قبل أن يبوحوا بها ، وفي ذلك كله تتوالى آلاف الخواطر النفسية التي نرى بها اعماق هذه النفوس في علاقاتها المعقدة المتشابكة في الموقف الدرامي .

وأضعف من المسرحية السابقة ـ من الوجهة الفنية ـ مسرحية اخرى لشبهها في الموقف ، هي مسرحية شتاينبك ، وهي مأخوذة عن قصة للمؤلف، وعنوانهما كليهما : « غروب القمر (١) » . وفيها يقوم الصراع بين فريق

---

(١) The Moon is Down (١٩٤٢) . وترجمت المسرحية الى اللغة العربية بعنوان « تحت الرماد » . وتدور احداثها في قرية غزاها الالمان ، وفيها يتمثل الصراع بين فريق المواطنين الذين يمثلهم العمدة ، والكساندر عامل المنجم ، والشقيقان ولدا اندرس ، والدكتور ويتنر ، وبين فريق الاعداء من الالمان ، ويمثلهم بخاصة لانسر القائد وكوريل التاجر المواطن ولكنه متعاون مع الاعداء ، والمهندس هنتر . وتبدو زوجة العمدة غير مكترثة ، بل انها تريد تقديم تحية شراب للالمان الغزاة ، فيلقنها زوجها درسا : انه لا يريد أن يقيم وليمة على أجساد الموتى من القرية ، ان الشعوب لا تخوض الحروب الآن للتسلية . وحين يريد لانسر أن يحكم العمدة بنفسه على الكساندر ، لانه قتل المانيا تدخل عليه زوجة الكساندر مذعورة ، تسأل عما اذا كان العمدة سيقتل زوجها . ويجيبها : لقد عرفته منذ كان صبيا ، لقد عرفت أباه وجده ... وكيف أحكم عليه ويأبى أن يحكم عليه ، لانه ليس له حق تنفيذ الاحكام ، ويلقي درسا قاسيا على لانسر . والمؤلف يصور بعض الالمان مغلوبين على امرهم ، =

المقاومة الوطنية ، وعصابة الغزاة، وقد كتبها مؤلفها لمساعدةمكتب الخدمات الاستراتيجية وقضيتها نصرة الديموقراطية ، وتحرير البلاد المحتلة ، وتنتهي بنجاح المقاومة الشعبية ، وتخريب طرق المواصلات ، ووقفالمناجم. ويصير الغزاة محاصرين بخطر البغض والغضب ، ثم خطر فقد حياتهم نفسها ، وفيها يمثل العمدة روح الشعب وعقليته الواعية فهو يقول مثلا بعد ان اعتقله الالمان لاعدامه : « الاحرار لا يستطيعون بدء الحرب ، ولكن متى بدأت حاربوا حرب المستميت . اما قطيع الرجال ، التابعون لقائد ، فلا يستطيعون ذلك ، وهكذا يكون القطيع دائما هو الذي يكسب المعارك ، في حين ان احرار الرجال هم الذين يكسبون الحرب » .

وقد لحظ النقاد ان المسرحية السابقة مخفقة فنيا ، اذ هي مسرحية افكار تجريدية ، ومناسبة موقوتة ، وليست الشخصيات فيها ابعاد ، وهي لذلك قريبة المنال في تأليفها ، يوزع فيها المؤلف الافكار على الشخصيات ، كأنها قطع الشطرنج ، يحركها هو كما يشاء (١) .

ونلحظ ان مؤلفي المسرحيتين السابقتين : ـ سارتر ، وشتاينبك ـ لم يسميا عملهما الفني مسرحية ، بل اطلق كل منهما عليه اسم : لوحات، او مناظر ، على الرغم من براعة سارتر في تنويع شخصياته ، ورسم ابعادها ، واثراء الموقف بمعانيه (٢) ، ونعتقد ان ذلك انما كان ايمانا منهما بأن مثل هذه المواقف الملحمية الاصل من العسير تطويعها للمسرحية ، او للقصة ، سواء ... لان الموقف فيهما بعيد كل البعد عن نظيره في الملحمة بمفهومها القديم ، بل ربما كانت مسرحية سارتر السابقة اضعف انتاج فني

= مثل تندور الذي يصيح : اريد ان اعود لوطني . ويقبض على العمدة لتنفيذ حكم الاعدام فيه . ويدخل الدكتور على العمدة في معتقله ، قبل تنفيذ الحكم ، ويسمع العمدة بغناء الشعب : حطم الطائر الحبيس القفص . ثم يقول الدكتور وينتر : اتذكر آخر ما قاله سقراط ؟ فيجيب مخاطبا صديقه كريتون : ... هل تتفضل باداء ديوني ؟ ويضع العمدة يده على كتف براكل الالماني قائلا : نعم ، لا بد من اداء الديون .

(١) انظر :

F. W. Watt : Steinbeck, Edinburg and London 1962, p. 76-79.

(٢)على انه يؤخذ عليه انه عرض بعض مناظر قاسية في المسرحية ، وان تكن قليلةجدا ، يبررها الموقف . انظر :

Gabriel Marcel : L'Heure Théâtrale, Paris 1959, p. 200-201

له « على ما لها من قيمة » وعلى ما فيها من جهد (١) ولنا دليل على ذلك من نقد سارتر ، ذلك انه قد وعد بتاليف قصة رابعة يتم بها سلسلة قصصه التي عنوانها : طرق الحرية . وهذه القصة الرابعة كانت ستعالج فترة مقاومة الفرنسيين في عهد الاحتلال الالماني . وقدر سارتر ان عنوانها سيكون : الفرصة الاخيرة (٢) . ولكنه لم يصدرها . وقد ساله مراسل جريدة « الاوبزرفر » الانكليزية عن السبب في احجامه عن اصدارها فاجاب بان الموقف البطولي فيها غير ملائم فنيا . يقول سارتر في رده على ذلك المراسل : « كان الموقف جد بسيط . لا اقصد انه بسيط في معنى انه حافز للهمة او للمخاطرة بالحياة . انما اقصد الى ان الاختيار كان اكثر يسرا مما يراد ، وعهود المرء فيه واضحة . ومنذ ذلك الوقت اصبحت الاشياء اكثر تعقيدا وأفسح مجالا للخيال . فثم عقد كثيرة وتيارات متقاطعة اكثر من ذي قبل . فكتابة قصة يموت بطلها في المقاومة . ملتزما بفكرة الحرية . أمر مبتذل ، مفرط في الابتذال » (٣) .

وانما الححنا على الفارق بين موقف الملحمة والمأساة . بعد ان راينا كثيرا من كتابنا يغفلون عنه . فيتورطون في تصوير مواقف ملحمية في قصصهم او مسرحياتهم تقصر قواهم الفنية عن تطويعها حتى تتلاءم مع الموقف القصصي او المسرحي في حين يندر ان يتناولها كبار الكتاب العالميين الا في حذر بالغ مداه ، وعلى علم بما فيها من مزالق ، ثم ان هؤلاء — مع ذلك لا يعدونها مسرحية في معنى المسرحية الفني الكامل ، كما وضح مما قلنا .

هذا ، وقد نما الموقف في الاتجاهات العالمية الحديثة . حتى صار اهم دعامة فنية للمسرحية . وعلى الرغم من ضرورة المحافظة على القوة الحركية للمسرحية في صورة من الصور التي تحدثنا عنها عندما بينا مفهوم الحدث في العصر الحديث ، لم يعدهم المؤلف الاستغراق في ابعاد الشخصيات النفسية لاستكمال الصورة ، بل ان يقتصر على تصوير هذه الابعاد فيما يخص بالموقف ، فيجلوه بشخصياته من مختلف نواحيه . وهذا هو

---

(١) انظر :

Maurice Grunston : Sartre, London, 1962, p. 79-80

(٢) La Dernière Chance.

(٣) Observer (London), June 18, 1961, p. 21.

مسرح (١) الموقف او مسرح الحريات . فلا بطل في المسرحية ، لان كل الشخصيات سواء في مجابهة الموقف العام فيها . ولكل مسلك فيها مبرر في الكشف عن جانب من هذا الموقف المحدد العيني ، فلكل عمل انساني في الموقف معان ، قد يكون بعضها صحيحا يوحي به المؤلف ، وقد لا يكون فيها شيء صحيحا ، فيكشف المؤلف عن اللامعنى ، وعن العبث ، كشفا ، تدوي من ورائه صيحة سخرية مرة . وبانعدام البطل انعكست فكرة المسرحية الارسطية رأسا على عقب (٢) .

وكما كان لفلسفات الوجود في العصر الحديث فضل جلاء الموقف في معناه الفلسفي ، كان سارتر أقوى من دعا الى مسرحيات المواقف . يقول في اخر الجزء الثاني (٣) من كتابه : مواقف : « كان المسرح فيما مضى مسرح تحليل نفسي للشخصيات . فكانت تعرض على المسرح شخصيات تزيد في تعقيدها او تنقص ولكنها تعرض عرضا تاما في حياتها . ولم يكن للمؤلف دور الا في وضع هذه الاشخاص بعضها مع بعض ، مع بيان كيف يتم التحرير في حياة كل شخصية بتأثير الشخصيات الاخرى فيها ... وقد بينت كيف حدثت تغيرات هامة منذ قليل في هذا الميدان ، فقد رجع كثير من المؤلفين الى مسرح المواقف . ولم يبق مجال لمسرح تحليل الشخصيات . فالابطال حريات اخذت في الفخ ، مثلنا جميعا ، فما المخرج ؟ ولن تكون كل شخصية سوى اختيار مخرج ، ولن تساوي أكثر من المخرج الذي تختار . ونتمنى ان يصير المسرح كله خلقيا وجدليا مثل هذا المسرح الجديد ، أي يصير ادبا خلقيا ، لا ادب وعظ .

« ويوضح هذا الادب – في بساطة – ان الانسان ايضا قيمة ، وان المسائل التي يضعها لنفسه دائما خلقية . وعلى الاخص ، ليبين الادب لنا في كل امرىء الانسان المبتكر . وكل موقف – في معنى من معانيه – بمثابة مصيدة

---

(١) شبيه بهذا ما حدث في القصة الحديثة ، كما سبق ان نبهنا ، ص ٦٤٠ – ٦٤٢ من هذا الكتاب .

(٢) Eric Bentley, op. cit., p. 28-29.

(٣) وترجمناه الى العربية بعنوان : ما الادب ؟ ، القاهرة ١٩٦١ .

فئران : جدران في كل مكان . فقد عبرت من قبل تعبيرا قاصرا ، فليس من مخارج يختار منها ، فالمخرج شيء يبتكر ، وكل امرىء يبتكر نفسه بابتكاره لمخرجه الخاص به . فعلى المرء ان يبتكر كل يوم » (١) . ويتحدث سارتر مرة اخرى عن العلاقة بين المسرح والموقف ، وموضوعات المسرحيات في اتجاهها المعاصر ، فيقول . « اذا كان حقا ان الانسان حر في موقف خاص وانه يختار نفسه ـ عن حرية ـ في موقف خاص، وانه يختار نفسهفي الموقف وعن طريق الموقف اذن علينا ان نعرض في المسرح مواقف بسيطة وانسانية، وحريات تختار نفسها في مواقف . وابلغ ما يعرضه المسرح تأثيرا هو عرض شخصية في طريق تكوين نفسها بنفسها ، في لحظة الاختيار ، عن قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة . ولدينا مسائلنا : مسألة الغاية والوسائل ومشروعية العنف ، ومسألة نتائج ، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة ، وعلاقات المشروع الفردي بالقيم التاريخية الثابتة ، ومئات امور اخرى ، ويبدو لي ان واجب الكاتب المسرحي ان يختار ـ من بين هذه المواقف الجدية ـ الموقف الذي يعبر اكثر من سواه عما يشغله من مسائل ، ويقدمه الى الجمهور ، بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات » (٢) .

وعلى الرغم من ان سارتر يرى مجابهة الموقف فيما له من قوة وعنف. لان مجرد الكشف عن الموقف الأشد حلكة هو في نفسه اول درجةللتحكم فيه، يرى مع ذلك ان يتصرف الكاتب بحيث تكافح شخصياته الحرة في سبيل نجاتها من مأزقها ، باختيارها ما يتفق والارادة الخيرة . يقول سارتر في تقديمه لمجلة « العصور الحديثة » ، عام ١٩٤٥ : « في بعض المواقف لا مكان الا لتبادل حدين احدهما الموت . ويجب ان يتصرف بحيث يستطيعالانسان في كل حالة ان يختار الحياة » . فالحريات قوى متعالية ، يحقق اصحابها وجودهم ، كما يشاركون في تحقيق المواقف الانسانية ، ليكون الادب بمثابة الضمير الحر لمجتمع منتج .

---

(١) جان بول سارتر : ما الادب ؟ انظر ترجمتنا العربية له ص ٣٢٣ ـ ٣٢٤ .

(٢) انظر :
Francis Jeanson : Sartre par lui-même, Paris 1958, p. 11-12.

ومسرحيات المواقف الحديثة . في معناها الذي ذكرناه ، لا تغفل مجال تصوير الابعاد النفسية . فليست هي مسرحيات فكرية خالصة ، تعرض مناقشات تجريدية . بل يحرص الكاتب فيها على ربط الشخصيات في ابعادها بالموقف ليكتسب الموقف حيوية وعمقا في آن . ولنضرب لذلك مثلا بشخصية أورست في مسرحية (١) : « الذباب » لسارتر : فأورست قد جال كثيرا في البلاد ، وقرأ الكتب ، وعرف طبائع الناس وجانب الذاتية في الحقيقة والفكرة . فهو لذلك ذو مزاج « سافر مرتاب » ، وذو فكر حر . ويحدثه مربيه ، فيذكره بأنه « فتى ، ثري ، جميل ، محنك ، كشيخ ، متحرر من كل عبودية وكل عقيدة ، بلا أسرة ولا وطن ، ولا دين ، ولا مهنة ، حر تجاه كل الالتزامات ، مؤمن بأنه لا يصح ان يلتزم المرء ابدا : ثم بأنه بعد ذلك رجل سامي المكانة . . . » ولكن أورست يضيق بهذا الحظ فها هو امام قصر أبيه ، آس ان هذا القصر ليس له ، وانه لا ينتمي لشيء ، فهو ملغى الوجود . « وحريته هباء . . لقد تركت لي حرية هذه الخيوط التي ينتزعها الريح من

---

(١) Les mouches (١٩٤٣) . المسرحية مبنية على أسطورة اورسطس في أرجوس (انظر هذا الكتاب هامش ص ٥٧٩ ــ ٥٨٠.) وفيها يعود اورست الى ارجوس مع مربيه ، ليجد المدينة ــ بعد قتل أبيه أجا ممنون على يد ايجست ، اخ اجا ممنون ، وبمساعدة أمه كليتمنسترا ــ نهبا للذباب الممثلة لأرواح الندم . والمدينة على دين تشعر فيه بالخطيئة ، حتى القاتل نفسه ، ولكنه يكبت وعي الآخرين . وبين هؤلاء المعتقدين ليس سوى اليكترا من شخص ملحد . فهي وحدها الملحدة بشريعة المدينة . ويبدو جوبيتر متخفيا ، يحرض المدينة ضدها ويتعجل جوبيتر والمربي رحيل أورست ، ولكنه يأبى . ونقابل اليكترا أخاها ، وكانت تحلم بذلك اللقاء حلمها بالانتقام لقتل ابيها . وحين يرفض أورست الرحيل يخبر جوبيتر ملك الآلهة (في هذا نزعة توحيدية ، تجريدية لسارتر) ايجست ، ويحذره . ولكن ايجست يسأل الاله أن يمنع الجريمة قبل وقوعها . فيجيب جوبيتر : انه خلق الانسان حرا ، ولهذا لا يستطيع أن يجبره . ويعي أورست ذلك فينصرف لتحقيق مشروعاته ، ويقتل ايجست ، ثم أمه كليتمنسترا . وما أن يحدث ذلك حتى يعرو اليكترا الندم ، ويتوالى عليها الذباب ، وهي أرواح ترمز للندم ، في حين يتماسك اورست ، فهو غير نادم ، وله خلقه الخاص المبني على حريته ، ويتحمل التبعة في فعلته عن اختيار . فقد كشف انه حر ، وكشف لأهل أرجوس عن ثقل مسئولية الحرية عليهم . ويأبى أن يكون بعد ذلك ملكا عليهم ، بل يتركهم يضعون حريتهم حيث يرون من وراء روعتهم ويأسهم : «فالناس أحرار ، والحرية تبدأ من الجهة الاخرى من اليأس » .

نسيج العنكبوت ، فهي تتذبذب على عشرة اقدام من الارض ؛ فلا أزن أكثر من خيط منها ، واحيا في الهواء ... لا اكاد اوجد ... لقد عرفت صنوف اشباح من الحب مترجحة متفرقة كأبخرة . ولكني اجهل عواطف الاحياء الكثيفة الوجود ... ارسل من بلد الى بلد ، غريبا عن الاخرين وعن نفسي. وتنطبق المدن من ورائي كأنها ماء راكد » . ويشعر بأنه منفي . فأنفاس المدينة الحارة ليست ملكا له ، وظلال السماء الندية ملك الاخرين ، فيتوق ان يأخذ مكانه بين الآخرين ، وان « يكون رجلا بين الرجال » . وتذكي اخته « اليكترا » فيه هذا الحلم ، تلك الاخت التي عاشت خادما لامها ، ولزوج امها وقاتل ابيها ومغتصب الملك ، فلذلك تظل متمردة حاقدة ، وتحلم منذ خمسةعشر عاما بلقاء اخيها ، للانتقام في قسوة ، لانه « لا يستطاع قهر الشر الا بشر آخر » . واهل « ارجوس » نهب لأرواح الندم ، وبهم حاجة الى الخلاص ، فهم يعانون عذاب الضمير ، دون ان يعملوا على تخلصهم منه . ويصيح أورست في وجه جوبيتر : « كنت اعتقد ان الالهة عدول » . ويجيب جوبيتر : « لا تتعجل بنسبة الجرم للالهة . او يجب ، اذن ، ان يعجل دائما بالعقاب ؟ اوليس من الخير ان يتحول هذا الاضطراب الى خدمة النظام الخلقي ؟ » . وتشد اخت « اورست » من عزمه ، فيأبى الرحيل كما يشير عليه مربيه وكما ينصحه جوبيتر ، فهو يثور على جوبيتر قائلا : « اريد ان امتلك ذكريات من وطني . وان تكون لي ارضه ، وان آخذ مكاني بين اهل ارجوس ... اريد ان اجتذب المدينة حولي ، وان التحف بها كغطاء . لن ارحل . ولكنه روح طيبة ، لم تعرف الحقد واراقة الدماء وليست لديها مشاعر اليكترا . وينجلي تردده حين يفكر ان الخير لا يمكن ان يكون في التسامح لمصلحة المستغلين ، وينحدر الى المدينة ، حيث يقضي على المغتصب وامراته التي هي امه ، قائلا لأهل المدينة : « وهبتكم الحياة » فأورست وعي حر ، وقع في مأزق ، ويريد ان يحقق حريته عن طريق الآخرين وفي مواجهتهم مؤمنا بأن المرء لا يكون عاجزا الا اذا قبل ان يكونه ، على حد تعبير سارتر . ولكن أورست فريسة القلق ، يعبر احيانا عن قلقه باليأس، لانه لم تعد له صلة بشبابه الخير الهادىء ، ويحس لذلك بفراغ رهيب يصفه لاخته ، ويشبه شبابه بالعروس هجرها خطيبها ، ويصيح قائلا : « المصير الذي احمله اثقل من ان تحتمله شبيبتي ، لقد حطمها » . وهو في ذلك يمثل

مرحلة الانتقال من السذاجة والبراءة الى الوعي بالحرية وتحمل مسئوليتها، وكأنه اصبح غريبا عن نفسه ، ومنفيا بين الاخرين تحت عبء مسئوليته وفي وجهه اخته مرتاعة منه . انها لم تفعل سوى ان حلمت بالانتقام ، ولكن وعيها المطمور كان يردها رضية بشقائها ، شأن من يتهيبون مسئولية الاعمال الكبيرة . يقول لها جوبيتر : « في احلامك الدامية التي تهدهدك نوع من البراءة ، فقد كانت بمثابة قناع لعبوديتك ، ومرهم لجروح كبريائك ، ولكن لم تفكري قط في تحقيقها ، لم تري قط فعل الشر ، لم تريدي الا بؤسك الخالص ... » ويهيب أورست بأخته ، « اعطني يدك ولنذهب ... » وتجيب « الى أين ؟ » فيقول : « لا ادري ، نحو انفسنا . في الجانب الاخر من الانهار والجبال يوجد اورست واليكترا اخران ، علينا ان نبحث عنهما في صبر » .

وتردد أورست يذكرنا في بدء المسرحية بتردد هاملت ، ولكنه بعد ان يتخذ قراره يتحمل مسئوليته ، فأجبن القتلة هو الذي يندم . على انه لم يرتكب اثما ، وانما يندم الانسان على ارتكاب الاثم (١) . فموقف «اورست» أزمة ضمير يحقق بها نفسه ، في تخلصه من مواضعات ظالمة ويتراءى فيها وعي الانسان الحديث بين الذاتية والموضوعية .

وللمسرحيات ذات المواقف خواص اخرى في الكشف عن انواع الصراع العالية التي نتحدث عنها فيما يختص الفكرة .

---

(١) واضح أن من قضايا المسرحية ضرورة الالتزام ، والقضاء على « اغتراب » الانسان عن حريته ، وهى قضية الاستلاب ، وعدم الاستسلام لنظام ظالم يتجسم في المسرحية في الاغتصاب والقتل في شخص ايجست ، وارهابه ، وان التفكير والتخلي عن المسئولية قضاء على وجود الانسان ، وان الشر ينبع من اللامبالاة والتخلي عن التبعة ، مع ما يتبع ذلك من اثارة وعي الآخرين اذا آثروا الاستسلام لطاغية نشدانا للسلامة ، لان الشر كله ينبع من جحود الالتزام لانه بمثابة جحود للوجود وتخلي اورست عن حكم ارجوس ــ بعد انتصاره ــ رمز للمقاومة الفرنسية التي قصد اليها سارتر من وراء الموقف في مسرحيته . لان المقاومين تجاه الالمان المغتصبين ، كان موقفهم موقف الجند في ساحة القتال ، ويهمهم الانتصار لا ما وراءه . انظر :
F. Jeanson, op. cit., p. 150-151 : M. Granston, op. cit. p. 38-39.

الفكرة

كانت الشخصيات في المسرحيات اليونانية ـ كما وضح مما قلناه في شرحنا لموت المأساة ـ تقوم بضروب نشاطها الانساني في نطاق مقتضيات « الضرورة » التي تسيطر على الالهة كما تسيطر على الناس . على حسب العقائد الدينية عند اليونان . وفيما تقرب الفوارق بين الالهة والناس فالالهة عندهم يولدون ، وهم يفضلون الناس في انهم خالدون ، ولكنهم غير ابديين . ولهم القدرة على معرفة الغيب ، وقد يفضون به الى الكهنة في صورة تنبؤات ، خاضعة للضرورة او القوانين الابدية للسيطرة على الموجودات جميعا ومنها الالهة . وفي هذه الحدود تسير الاحداث وتتصرف الشخصيات في المسرحيات اليونانية ، تحت عبء القدر ، وفي خضوع لتبعة عامة تصدر عن قوانين ابدية ، لا تقف عند حدود مسئولية الفرد عن اعماله هو ، بل قد يؤاخذ على آثام غيره ، كما وضحنا من قبل (١) ، بحيث تدق الفروق او تمحى بين الجريرة والخطأ وسوء الحظ . ويثير الحدث في المسرحية الخوف والرحمة باستخلاص فكرة تكتسب قوة العموم ، بناء على القوانين الابدية الصارمة المحكومة بالجبر الميتافيزيقي (٢) ولهذا فضل أرسطو ان يجري الحدث في المسرحية بين شخصيات تقوم بينها روابط الاسرة او الصداقة ، كي تتيسر اثارة الرحمة والخوف اللذين يشفان عن الفكرة .

---

(١) هذا الكتاب ص ٥٧٧ ـ ٥٧٩ ، ٥٩٥ ـ ٥٩٦ .

(٢) لا نريد أن ندخل هنا في تفصيلات تبعد عن غرضنا الفني في تتبع الفكرة ، ولكننا نقتصر على الضروري منها فالديانة اليونانية تختلف عن الديانات السماوية ، في انها تعتقد أن الآلهة ليسوا أزليين . فالسماوات والارض أقدم من الالهة . والأزلي الابدي الذي يتحكم حتى في الالهة هو القانون الكوني العام ، وله أسماء كثيرة ، منها : Ananké, Diké ـ ومن ثم الصراع بين الالهة ، فبروميثيوس يتحدى زيوس كبير الالهة ويتنبأ بفنائه ، وزيوس يتقي ثورة بروميثيوس ، لتثبيت ملكه . وينتهي الصراع بالاعتراف بالانسان وحقوقه بفضل بروميثيوس ، دون تبعة على زيوس في تصرفاته السابقة ، لانه الاله .

انظر مثلا :

H. D. F. Kitto : Form and Meaning of Drama, p. 6 et sq.

وعلى الرغم من ان المسرحيات الكلاسيكية اصبحت مسرحيات ارادية واعية . وافترقت في ذلك عن المسرحيات اليونانية ، فانها ظلت محكومة بنوع اخر من الجبرية ، مصدرها الدين ومواضعات المجتمع ، المستقر الثابت الدعائم . فللاخلاق قوانينها العامة ، وللتقاليد سلطانها الذي لا يقهر ، وفي محيط هذين يتحرك الحدث والشخصيات المسرحية ، بحيث توحي الرحمة والخوف بأفكار عامة كذلك ، لا يصح ان تقوض شيئا مما استقر من قبل في المجتمع من نظم وعقائد وفوارق اجتماعية .

وحدثت الثورة في الفكرة المسرحية منذ اواخر القرن الثاني عشر في أوروبا . منذ دعا « ديدرو » ـ ومن نحا نحوه من نقاد الادب ـ الى المسرحية البرجوازية (١) . واتضحت معالم هذه الثورة منذسيطرت الرومانتيكية . فأصبح الحدث في المسرحيات لا ينحصر في الاسرة ، وحتى لو جرى الحدث بين افراد اسرة في المسرحيات الرومانتيكية فانه لا تكتنفه جبرية دينية كما عند اليونان ، ولا ينحصر فيالصراع النفسي في ضوء مواضعات ثابتة كما كان عند الكلاسيكيين ، بل له امتداد خارجي عميق ، تهدف فكرته الى النيل من نظم المجتمع بتغيير يزلزل النظم المستقرة التي لميعد لها ما يبرر دوامها . فمسرحية « روي بلاس » (٢) لفكتور هوجو مغزاها اجتماعي محض ، وفيها رجل الشعب : « روي بلاس » يدافع عن الشعب ، ضد الارستقراطيين الذين يقتسمونه غنيمة . وفيها يدخل روي بلاس ـ بعد ان صار رئيس مجلس الوزراء عقب حبه الرومانتيكي للملكة ـ على اعضاء المجلس من النبلاء . وهم يتخاصمون في توزيع المحسوبيات ، فيخرسهم بهذه الصيحة التي تتركز فيها فكرة المسرحية الاجتماعية .

« هنيئا مريئا ، يا سادة ! يا للوزراء النزهين .
ويا قادة فضلاء ! هذه طريقتكم للقيام
بالخدمة ، يا لخدم ينهبون المنزل !
اذن لا يعروكم خجل ، وتختارون الساعة ،
الساعة الحالكة التي تبكي فيها اسبانيا المحتضرة (٣)

---

(١) المرجع السابق ، ص ٢٤٢ وما يليها .

(٢) هذا الكتاب ص ٥٨٣ .

(٣) لوجز فكرة المسرحية ، انظر هامش ص ٥٨٢ ـ ٥٨٤ من هذا الكتاب .

اذن ، ليس لكم هنا هم آخر
سوى ملء جيوبكم والهرب على الاثر .
الا ليعركم العار امام وطنكم !! انه يهوي !!
يا لكم من لحادين ، أتيتم لتسرقوه في قبره .

. . . .

واأسفا !! الفلاحون في حقولهم .
يسبون الملك حين يمر موكبه !!

. . . .

وأنتم تتخاصمون على من يأخذ البقية ! !
هذا الشعب الاسباني (١) العظيم ، في اعصابه المرهفة ،
يلفظ انفاسه الاخيرة ، في ذلك الكهف حيث ينتهي مصيره
أسيان كليث تأكله ديدان حقيرة (٢) » .

وكثيرا ما كان يتخذ الصراع الاجتماعي ـ في المسرحيات الرومانتيكية ـ صورة غنائية او خطابية ، ولكنها مبررة بمجرى الاحداث ، فنشعر ان المؤلف يفضي بأفكاره الثورية ، ليصرح بمغزى الرواية . وهذا عيب فني تحاشته المسرحيات منذ الطبيعية والواقعية .

والطبيعية ، ثم الواقعية ، ظهرت خاصة المسرحيات الحديثة ، في تعميق البعد الاجتماعي ، والاعتماد عليه . ووضحت انواع الصراع العالمية في كفاح الافراد والجماعات ضد العوائق الاجتماعية وضرورات الطبيعة . فاذا اعتد الكاتب بالحتمية التاريخية في الواقعية ، فان هذا لا يمت بصلة للجبرية التي سيطرت على مسرحيات اليونانيين والكلاسيكيين ، في المعنى الذي حددناه من قبل . ذلك ان هدف الواقعية هو توكيد صراع الانسان ، وتوجيه ظواهر الطبيعة لخدمته ، بحيث يستغلها ، ويتقدم بها في مجتمعه حتى يصبح لا استغلال للانسان فيه ، وبذلك يتحقق له القضاء على ما

---

(١) تدور حوادث المسرحية في اسبانيا .
(٢) انظر :
V. Hugo : Ruy Blas. acte III, Sc. 2.

سنمى : « الاستلاب » (١) ، ويقصد به اغتراب الانسان في المجتمع بسلب حقوقه ، او نكران جهوده ، او جحود حريته . فالموقف في المسرحيات الحديثة ـ مهما كان مقززا حالك الجوانب ـ يقصد به التحكم في الظواهر الطبيعية والاجتماعية ، في سبيل مجتمع افضل ، لا اغتراب فيه ولا استغلال .

وكثيرا ما يصرح « زولا » نفسه ـ وهو على رأس من غالوا في دعوتهم الى الاعتداد بقوانين العلم وحتميتها ، وبخاصة قوانين علم الوراثة ـ بأن غاية الكاتب هي دراسة الظواهر ، ومعرفتها حق المعرفة ، ليصبح اهلا للتحكم فيها وتوجيهها . وكأن الكاتب يصور التجربة الاجتماعية ، ليدق ناقوس الخطر للمجتمع ، كي يعمل على تلافيها (١) .

وفي مستوى هذه الصراعات العالية ، اصبح مجال المسرحية المفضل هو الكشف عن سوء النظم الاجتماعية ، من سياسية ، وخلقية ، ودينية ، وفيها صراع داخلي بين الانسان والفكرة ، وصراع خارجي بين البواعث والملابسات التي يقتضيها الموقف . وليس الصراع في المسرحيات الحديثة صادرا عن فكرة واحدة مسيطرة تبين آثارها في الافعال الصادرة منطقيا عن الفكرة . كما في حالة هاملت مثلا . ولكنه صراع فكري ديالكتي (٢) ، يبين عن وجهات مختلفة ، ليقوم القارىء او المشاهد بعملية التركيب بين القضايا

---

(١) يلح اميل زولا على هذا المعنى مرارا :انظر :
E. Zola . Le Roman Expérimental, p. 27 et sq.

(٢) نقصد هنا الديالكتية التي استقر معناها الفلسفي منذ هيجل ، وهي أن التناقض ليس خطأ في الحكم يتطلب التصحيح ، ولكنه الباعث على الحركة الفكرية في الموجود ، لانه تناقض يتطلب التغلب عليه بدون حذف لأحد حديه ، بتوليد قضية تركيبية من حدي التناقض. فالحركة الفكرية تسير من اثبات الى نفي ، الى نفي النفي ، بحيث تكون القضية التركيبية النهائية أغنى وأكمل . وفي هذه الحدود يتحرك الفكر العالمي والتاريخ . وقد تأثر ماركس ـ تلميذ هيجل ـ بالديالكتية ، ولكنه جعلها مادية . . ففسر التاريخ العالمي كله بأنه سلسلة من صنوف التناقض بين طرق الانتاج وعلاقات الانتاج ، وفي هذا يبين صراع الطبقات ، لينتهي الى توفيق بين أنواع الطبقات بقوم مقام القضية التركيبية ، ألا وهو تحقيق مجتمع لا طبقات فيه . انظر هذا الكتاب صفحات ٣٧٢ ـ ٣٧٥ .

المتناقضة . وفي هذا التركيب يبدو التوافق في الفكرة التي ترمي الى تقويض نظام تحكمي تخضع له الشخصيات ، دعامته المفارقات الاجتماعية القاسية المتحجرة ، يزلزلها الانسان الحي بجهوده في جماعته وقوته. وتتردد الافكار بين محورين : الجماهير ، والانسان في هذه الجماهير . وشخصيات هذه المسرحيات من اوساط الناس ، سواء كانوا برجوازيين في دور انحلال ، كما في مسرحيات ابسن (١) ، او مواطنين يجرفهم طوفان الشر الذي يغمر المجتمع ولا سبيل الى الخير فيه الا بتغيير قطاعاته كلها ، كما في مسرحيات بريشت (٢) ، وكما يتراءى من خلف الحالات النفسية في مسرحيات تشيخوف (٣) ، وقد يكون صراعا بين الوعي الفردي المتحرر وبين طغيان لا يعتمد الا على القوة في المجتمع التقليدي الخانع ، كمسرحية : الذباب(٤) ، لسارتر ، او صراعا بين الشعب كله وبين ملك طاغية مستبد ، كما في مسرحية الامبراطور جونس (٥) ليوجين اونيل هذا الى جانب صراع الطبقات ، والانتصار للطبقة الكادحة ، والانتصاف لها ، وقد وجد هذا النوع من الصراع منذ الرومانتيكيين ، حين كانت البرجوازية هي الطبقة المظلومة ، وما لبث أن توجه ضد البرجوازية ، حين مثلت طبقة الاضطهاد ، في المسرحيات الواقعية على اختلافها ، منذ زولا حتى تشيخوف وبريشت .

---

(١) سبق ان مثلنا لها ، ص ٥٨٥ ، ٦٢٠ ، ٦٢١ .

(٢) سبق ان مثلنا لها ، ص ٥٨٧ ، ٥٩٤ – ٥٩٨ ، ٦٠٧ .

(٣) ص ٥٩٣ – ٥٩٤ ، ٦١٨ – ٦١٩ ، ٦٢٠ .

(٤) ص ٦٣٦ – ٦٣٧ .

(٥) The Emperor Jones (١٩٢٠) مسرحية في ثماني لوحات ، فيها يهرب الزنجي بروتوس من سجن حكم عليه فيه بالاشغال الشاقة ، الى جزيرة زنوج يصبح امبراطورا عليها ، ويستنزف جهود شعبها لمنفعته وملذاته ، ويرهبهم ، ويزعم انه لا يقتله الرصاص ، بل طلقة من فضة من صنعه هو لا يمكن ان يموت بسواها (ويرجع ذلك لاسطورة يعتقدها البدائيون) . ويثور الشعب عليه ثورة غريبة ، اذ يترك له البلاد ويذهب الى الغابة . ويذعر جونس ، ويهرب ولكنه يهرب ليلتقي بشعبه في الغابة على صورة اشباح بكماء ، تبعث امام ناظريه جرائم ماضيه ، فتصير الغابة بمثابة لوحة سينمائية تحيا عليها صور ماضيه الآثم ، وتقطعها ضربات الطبول للشعب في الغابة ، فلم ينفعه الهرب ، انه نهب ازمة ضمير عاتية ، يموت على اثرها بسبب ثورة شعبه ، او بايديهم (النهاية غامضة في المسرحية) . وقد افاد المؤلف من وسائل المذهب التعبيري في بعث اللاشعور واثره في جونس ، وهي الشخصية الوحيدة الحية في المسرحية .

ففكرة الصراع ، في المسرحيات الحديثة ، تمثل صراع الوجـــود في مختلف مظاهره ، سواء من خلال الوعي الفردي للشخصيات في الجماعـات المضطهدة ، ام من خلال الوعي الجماعي جملة . كما في المسرحيات الواقعية الاشتراكية ، ويمثلها في الغرب بريشت ايضا . وهذان الاتجاهان يتلاقيان في الغاية ، وفي الاعتماد على الموقف ، ولكن الاساس الفلسفـي يفرق مـا بينهما (١) . وتبدو مأساة المدنية ، او مأساة المجتمعات الحديثة . في الصراع الفكري لمسرحيات المواقف ، حتى حين تنحصر في تصوير مأســاة عزلة الفرد ، او جحيم الوجود مع الاخرين وبالاخرين . كما في مسرحيـة سارتر : الباب المغلق (٢) . وفيها يبدو الجحيم في صور الصلات النفعيـة المتضاربة بين الناس . يتخذ كل منهم الاخر اداة لما تتطلبه أثرته . وتدور مناظرها في الجحيم ، بعد الموت ، وهذا ما يرمز الى صنوف وعي شخصيات قد ماتت ضمائرها ، فلا امل لها في تلافي اخطاء وجودها ، وهي من مهواة أدناسها في جحيم أبدي حتمي . وقضيـة المسرحيـة انها تجسيـم لفكـرة هيجل . حين تحدث في مأساة الوعي الفردي . فقال « كل وعي يحرص على القضاء على الوعي الاخر » (٣) وهي كذلك تصوير مسرحي لما يقوله سارتر

---

(١) هذا الكتاب ، الفصل الاول من الباب الثالث ، صفحة ٣٤٨ ــ ٣٤٩ وما يليها .

(٢) Huis-clos ، ويمكن ترجمتها : جلسة سرية ــ (١٩٤٤) ، وتدور احداثهـا في « جارسين » الجبان الذي زعم انه كان من دعاة السلام فقتله المحاربـون ، ولا يلبث ان يكشف
« جارسين » الجبان الذي زعم انه كان من دعاة السلام فقتله المحاربـون ، ولا يلبث ان يكشف
عن نفسه انه فر من الميدان فضبط واعدم ، ثم تأتي « انيس » ذات الميول الشاذة مع النساء ، وقد اغوت امراة ، واثارت غيرة زوجها ، فماتا اختناقا بالغاز ، ثم « استيل » التـي تزوجت شيخا لتكسب منه المال لاسرتها الفقيرة ، ولكنها احبت آخـر ، واتت منـه بطفـل فقتلتـه ، فانتحر حبيبها . وتتصادم هذه الميول المتناقضة المقضي عليها ان تعيش معـا ابدا بـدون ليـل ودون راحة . فلا جلاد ولا عذاب ، لان كلا من الثلاثة جلاد للآخر . ويوشك ان ينشأ حب بـين استيل وجارسين ، ولكن عقيدة الجبن تشكك الرجل في ذاته حين ترميه بها انيس . ولا يستطيع ان يتبرا من الجبن بصفاء طويته الآن ، فقد فات الاوان ، لان الانسان بافعاله ، والنية الطيبة السلبية لا اثر لها ، وما المرء الا حياته من ثنايا افعاله ، وبالنية الطيبة المشلولة يموت المـرء دائما دون قصده ، او بعد فوات الاوان . ويخفق الحب الذي كان يمكن ان يوجد بين «جارسين» و « استيل » ، بسبب ماضيهما الفاصل بينهما ، وبسبب وجود « انيس » . وتهم «استيل» بقتل « انيس » بفتاحة ورق من المعدن ، ولكن عبثا ما تحاول ، فهم موتى من قبل ، موكولون بعذاب الضمير الدائم .

(٣) ارجع لنقد جابريل مارسيل للمسرحية في مرجعه السابق ، ص ١٩٠ .

نفسه : علي ان احمل الآخرين على ان يكونوا احرارا ، وبقدر ما استطيع الاعتراف بهذه الحرية ، تصبح هذه الحرية احدى المعطيات التي أحترمها واحبها » (١) .

وماساة انعزال الوعي وسلبيته تبدو في صورة اخرى في مسرحيات تشيخوف ، فتصور الجوانب النفسية لمجتمع بلغ اقصى حالات الضيق ، حتى ليوشك على الانفجار ، وكانت هذه حال الشعب الروسي في زمن تشيخوف (٢) .

وتبلغ الفكرة الاجتماعية اقصى مداها في المسرحيات الحديثة حين تصور ازمة الضمير العالمي كله ، في الحروب ومآسيها ، التي تتهدد العالم بالفناء ، بتنكر الانسان لأخص خصائصه في علاقته بأخيه الانسان ، كما في مسرحية سارتر الاخيرة : سجناء التونا (٣) ، وفيها يتعارض اتجاه الاب وابنه « فرانتز » .

---

(١) الوجود والعدم ، ص ٢٦٥ وما يليها - في المسرحية كذلك قضية أخرى انسانية يعتز بها سارتر والوجوديون : انه لا يصح ان نصف انسانا بالنية الطيبة دون عمل طيب ، وان المرء لا يكون صالحا بدون آثاره الدالة على صلاحه . انظر :
M. Granston, op. cit., p. 67

(٢) ص ٥٩٣ - ٥٩٤ ، ٦٠٥ ، ٦١٨ - ٦١٩ من هذا الكتاب .

(٣) Les Séquestrés d'Altona (١٩٦٠) . وتستغرق احداث المسرحية التي نشهدها بضعة ايام ، وتدور في « التونا » من ضواحي مدينة همبورج بالمانيا عام ١٩٥٩ - الابن : فرنر ، واخته : ليني ، زوجته : جوهانا . يتهيأون للاجتماع بالاب ، في مجتمع للاسرة يفصل في امر خطير ، ونعلم منهم ان الاب مصاب بسرطان الحلق ، وان الطبيب حدد له انه لن يعيش اكثر من ستة اشهر ، ويحضر الاب فيفضي بانه قد لا ينتظر نهايته ، فقد يلجا الى انهاء حياته بنفسه . ويطلب من الابن « فرنر » أن يبقى بعده بالمنزل ليرعاه ويشرف على المصنع الكبير الذي يشتغل به مائة الف عامل ، لانه وارثه الوحيد من الرجال . وترفض الزوجة ، ويرفض الابن ، ثم يتردد ، لانه وزوجته لا يطيقان الحياة في المنزل العتيق بهذه المدينة الصغيرة . ثم نعلم سببا آخر للرفض ، هو ان الاب له ابن آخر : « فرانتز » ، لم يمت ، لكن استخرجت له شهادة مزورة بموته لينجو من محاكمته بعد الاشتراك مع اخته في قتل جندي من جنود الامريكان المحتلين كان قد هم بالاعتداء عليها . والابن معتزل في حجرة بالمنزل منذ عام ١٩٤٦ ، ويأبى استقبال احد سوى اخته ليني ، وهو نهب أزمات الضمير على اثر ما عانى في الحرب التي سيق اليها كرها على اثر ايوائه اسيرا بولونيا شفقة به ، فيبلغ عنه والده ، ويقتل الاسير بمراى من الابن ، ثم يحكم على الابن بالتجنيد الاجباري في سن الثامنة عشرة ويستغل الاب رفض فرنر وزوجته كي يستدرج « فرانتز » للخروج من عزلته ، فيعرف الزمن ووطانه ، ولكن ضميره لا يبرا ، فهو يحاكم نفسه على ما اقترف في الحرب ، ويحاكم عصره محاكمة خيالية ، ويدافع عن العصر ويتهمه على أشرطة يسجلها ، ويمثل الناس في حجرته « بالسرطان البحري الكبوريا » ويضع حشدا منه في حجرته . وبسبب مقابلة جوهانا لفرانتز تثور شكوك زوجها ، وشكوك ليني التي كان يخالطها اخوها وهو مجنون في =

فالاب عملي مادي . قد صانع النازيين غير مؤمن بهم . فكان يبني لهم الاسطول ليكسب ، ثم صانع الاميركيين بعد ذلك لنفس السبب ، معتقدا انه يبني مستقبل ابنه الذي رباه على المغامرة وحب السلطة . وعند الاب ان الضمير ترف الامراء . وينصح ابنه : ان العالم ثقيل اذا حمله المرء على عاتقه آده الحمل . وقد دفع ـ بتصرفه وجشعه ـ ابنه الى هوة اليأس . ففي عاقبة أمره لم ينشىء المصنع لابنه . بل نشأ ابنه للمصنع ، فخسرهما معا . وتصطدم هذه المبادىء الزائفة بمبادىء ابنه « فرانتز » الذي يرى صنيعة ابيه . وصنيعة الحرب . وصنيعة العصر كلها ، بشروره ومآثمه . وتتمثل ازمات ضميره في مسائل تفصيلية يتعمقها سارتر . فيتوزع ضمير الابن بينه وبين نفسه بوصفه مواطنا ، وبوصفه جنديا ، وبوصفه انسانا (١). ولا يستطيع الابن أن يدفع الشرور . فيتورط فيها ، على نقاء ضميره وحرصه على مبادئه ، فهو مشدود الى اوحال الارض وآفات المجتمع . على حين يحقرها . كما يحقر خضوعه لأدناس الجسد . ويتخذ من نفسه شاهدا على عصره ، ولكنه شاهد وممثل له في آن . ومبلغ جهده انه يشعر بالخزي في مسلكه ، من حيث تمثيله لنفسه وللضمير العالمي ، وهذه ميزة القرن العشرين ، ولكنها بداية لا تجدي ، لا بد ان تعقبها خطوات ، لو قدر ان ينمو هذا الوعي ، وتتيسر له وسائل ايجابية للعمل . ولذلك انتهى الامر بفرانتز ان تتخلص منه اسرته مريضا لا يصلح للحياة المسمومة التي الفها غيره . وبعد رحيله مع والده رحلة الموت ، تدير اخته « ليني » ـ من حجرته ـ آلة التسجيل التي اودعها اشرطة دفاعه عن القرن العشرين بوصفه موكلا عنه ، فنسمع : « أيتها العصور ! هذا عصري معزولا مشوها ، وهو المتهم امامكم ، ان موكلي يبقر بطنه بيديه ، وهذا الذي تحسبونه عصارة

= ثورته على نفسه وعلى الناس ، ويتعجب كيف تتحكم فيه اوشاب الجسد . وفي ثورة يأس يقابل فرانتز اباه الذي فشل في كل ما دبر في حياته ، فضل قصده بافساده ابنه وأسرته ، بجشعه في الحرب ، واستهتاره بالمبادىء الانسانية والضمير . ويابى « فرانتز » أن يعيش ، فلن يبرأ من ضميره . ويتفق فرانتز مع ابيه على ان يركبا سيارة يعبران بها جسر الشيطان ، ليغرقا ، ويتركا الاسرة بعدهما تواصل عيشها في زحمة الناس .

(١) قد فصلنا القول في ذلك في مقال بمجلة الكاتب ، عدد مايو ١٩٦١ ، ويطول بنا القول بايراد كل ما فيه هنا .

حيوية بيضاء ليس سوى دم خلا من الكريات الحمراء .. كان يمكن ان يكون العصر طيبا لو ان الانسان لم يتربص به عدوه القاسي العتيق ، عدوه الضاري الذي اقسم على حتفه ، الحيوان الخبيث الذي لا شعر على جسده : الا وهو الانسان . واحد وواحد يساويان واحدا ، ذاكم هو سرنا ... لقد فجأت الحيوان ، وطعنت ، فسقط انسان ، وفي عيونه المحتضرة رايت الحيوان حيا دائما ، وكان هذا الحيوان انا . واحد وواحد يساويان واحدا . ما اسوأ الفهم . ممن ومم هذا المذاق الزنج الغث في حلقي. امن الانسان؟ امن الحيوان ؟ امني انا ؟ هذا هو مذاق العصر . ايتها العصور السعيدة !! تجهلين صنوف حقدنا ، فكيف تفهمين السلطان الشرس لصنوف حبنا القاتلة ؟ الحب والبغض ، واحد وواحد .. فاحكمي لنا بالبراءة ، فموكلي اول من عرف الشعور بالخزي .. أجيبي ، اذن ، ايتها الاجيال (من هنا يخلو المسرح ، فالكلام موجه لشهود المستقبل) ـ القرن الثلاثون لا يجيب . ربما لا توجد قرون بعد قرننا . وربما تطفىء الأضواء قذيفة ، فيموت الجميع ، فلا عيون ولا قضاة ولا زمن ، ظلام ، فيا محكمة الظلام ، انت التي كنت ، وتكونين ، وستكونين ، انا قد كنت !! انا « فرانتزفون جرلاش » كنت هنا في هذه الحجرة ، واخذت تبعة العصر على عاتقي ، وقلت : سأدافع عنه عجبا !! ماذا ؟ » . وبهذه الخيوط الواهية الضئيلة يتعلق العصر في صراعه الفكري ، وكفاحه ، وازمة ضميره العالمية.

وانما أوردنا هذه النصوص في قرائنها ، لنضرب مثلا على ان مسرحيات الصراعات العالية ، او الافكار ، ليست معلقة في الهواء ، بل هي تغوص في واقع تصويري محكم البناء ، وان يكن هذا الواقع مسفا ، مشدودا الى ادناس العصر ، واوحال النفوس ، على طريقة الواقعيين .

وهنا تعرض لنا قاعدة « بريشت » فيما سماه : المسرح الملحمي . ذلك انه يزعم في نقده ان مسرحه مبني على الفكرة لا على الشعور (١) . وفي الحق ان نتاجه المسرحي يكذبه في مبدئه هذا ، فمسرحياته دائما تثير عطفنا

---

(١) سبق ان اوردنا نقاط مبادئه على حسب ما قال ، ص ٥٩٤ ـ ٥٩٨ من هذا الكتاب.

على الشخصيات بوصفها مخلوقات انسانية بائسة الطوية ، كما تثير نفورنا من حمق افعالها ومن خطاياها احيانا . فهذه الاثارة مزدوجة المعنى تسير في اتجاهين متناقضين في المظهر، ولكنهما يتلاقيان في تعميق معرفتنا بالطبيعة الانسانية ، وبالملابسات القاسية الاجتماعية التي تطمس طيب الطوية ، وتتطلب التغيير الشامل . وفي هذه الغاية يتلاقى « سارتر » و «بريشت» ، وان اختلف الاساس الفلسفي لهما اختلافا تاما : ذلك ان سارتر يعني بالوعي الفردي اساسا للتغيير التام للمجتمع ونظمه ، في حين ينزع بريشت منزع الماركسيين في الاعتداد بالمجموع في وجه الفرد . وانما بالشعور لا بالمنطق ، وباندماج القارىء او المشاهد في الحدث ـ لا بالانفصال عنه كما يزعم بريشت ـ يستطاع الوقوف على دوافع الافعال والتأثر بها . وبريشت يحمل على المسرحيات الارسطية (اي التي استصوبها ارسطو في نقده) بأن الانسان فيها معروف ، ولا يتغير . وهذا كلام غامض ، لا معنى له الا اذا أريد به اشهار حملة على الجبرية في المسرحيات القديمة كما سبق ان شرحناها ، لأن بريشت يريد في مسرحياته ان يبرهن على ان الانسان قادر على تغيير مصيره ، ومجابهته ، كي يتجنب المأساة . وليس هو اسير قوى غيبية يدان بها سلفا كما في المسرحيات اليونانية .

ولنضرب مثلا على حرص « بريشت » على توكيد الشعور في مسرحياته دون اعتماد على الفكرة وحدها، ففي مسرحية : دائرة الطباشير القوقازية(١) تنجي الفتاة القروية طفلا من الموت اثناء الثورة ، وتسلك بالطفل طرقا جبلية وعرة في طريقها الى منزلها . وتقف امام كوخ منفرد لتبتاع لبنا من فلاح شحيح يغالي في ثمن اللبن ، فتقبله بعد مساومة ، والمنظر طويل يكشف عن المزاج الحاد للفتاة في حديثها للطفل كيف لا يستطيع الاستغناء عن اللبن .

على انها قبلت بعد ذلك شراء اللبن بذلك الثمن : ويبدو الفلاح قليل الكلام ، مجرد بخيل مغال في ثمن متاعه ، ولكن حين اخرج بريشت نفسه هذه المسرحية ، عدل هذا المنظر بحيث اعتمد فيه على اثارة شعور ذي معنى

---

(١) انظر ما مر عنها ، ص ٥٩٧ ـ ٥٩٨ من هذا الكتاب .

انساني معقد . فيبدو الفلاح مذعورا امام كوخه مما قد يتعرض له من نهب بسبب هرج الثورة . وحين يرى الطفل ، وهو ابن حاكم الاقليم ، في ملابسه الثمينة الممزقة ، يثور في دخيلته حقد طبقي . ولكن حين يتناول الطفل اللبن ، يشعر الفلاح بارتياح ، فيكون الشعور الانساني بمثابة قنطرة تصل انسانا ما بين الطبقات . ثم يضيف بريشت في اخراجه منظرا لا تحتويه مسرحيته المطبوعة . اذ يظل الطفل على ذراع الفتاة واقفة . وحقيبتها الثقيلة على الارض ، ويساعدها الفلاح في وضع الحقيبة على كتفها ، مما يبين عن طيب طوية الفلاح . وحين تدير الفتاة ظهرها اليه سائرة في طريقها، يقلب الفلاح القدح على فمه يستقطر نقاط اللبن المتبقية (١) ، وفي حركته ما يدل على شراهة وشح رأينا سمة لهما في مساومته على اللبن ، ولكن الى جانب ذلك تبدو الضرورة والحاجة عقبتين في سبيل الكرم والاريحية ، مما يجعلنا نعطف على الفلاح الى جانب نفورنا من قوة معاملته . وتلك قضية شعورية تشف عن قضية ذهنية حبيبة الى بريشت في مسرحياته ، هي التناقض بين طيب الطوية وسوء السلوك (٢) .

ويلجأ بريشت – في مسرحه الملحمي الذي يزعم انه قائم على الفكرة – الى ما يسميه : وسائل « التغريب » (٣) ، في حين هي وسائل شعورية لتعميق الفكرة . ويقصد بها الطرق التي تجعل الحدث العادي غريبا في نظر المشاهد ، بحيث يندمج فيه بفكره اكثر من شعوره . وعنده ان مجرد تصيير الحدث غريبا في نظر المشاهد يحمله على التفكير في تغييره . وهو في هذا يتجاوز مجرد التعرف (٤) الارسطي ، كما يتجاوز نظرية زولا في نقل قطاع الحياة الى المسرح موضوعيا (٥) . فليس المسرح عالما مستقلا يتأمله المتفرج على انه محوط بجدران تفصله عن المشاهدين لتصله بالعالم الخارجي،

---

(١) انظر : Ronald Cray, op. cit., p. 30-31

(٢) وهو تناقض ديالكتي على نحو ما شرحنا من قبل ، فهو ذو حدين متناقضين ، يؤديان الى قضية تركيبية في ضرورة تغيير المجتمع لترتفع العوائق امام الطيبة الاصلية الخبيئة .

(٣) verfremdung ، وقد ترجمت بالانجليزية estrangement وبالفرنسية : distancement.

(٤) ص ٦٧ – ٦٨ من هذا الكتاب .

(٥) انظر ٦٠١ – ٦٠٢ من هذا الكتاب .

ليكون كأنهمعزول فيجدران يتوجه فيها احد من الممثلين لجمهور المتفرجين، بل يعتقد بريشت بأن الجمهور يجب أن يشترك في المسرحية مـع الممثلين . وهذا ما يسمى بهدم « الجدار الرابع » . و « بريشت » يتفق في هذا مـع « بيراندلو » كما رأينا (١) فيمـا سبق . وفي ذلك تتحقق وحـدة شعوريـة وخيالية للمسرح بدلا من وحدة الحدث التقليدية . فجوهر المسرح عنده انه يعلم الجمهور كيف يخرج من نطاق ذاته . لتكون المسرحيات مقنعة كالدفاع امام القضاء (٢) . ولكن اعتماده في ذلك على وسائل شعوريـة تدفـع الـى التأمل في جوانب الموقف . فالى جانب توكيد التناقض بين طوية المرء وافعاله ـ تناقضا يثير الشعور كما سبق أن شرحنا ـ تقوم وسيلته الاخرى المبنيـة على تكرار الاحداث، كما راينا في مسرحية : «دائرة الطباشير القوقازية»(٣)، ثم تكرار الشخصية . كما في مسرحيته : سيدة ستيزاون الفاضلة . وفيها ان ثلاثة من الآلهة يهبطون الى الارض، ليستطلعوا ما فيها من خير، ويبحثون عمن يستضيفهم ، فلا يجدون سوى بغي ، هي : شين تي ، فيكافئونها بمبلغ كبير من المال . فيستغلها من تحميهم من الفقـراء ، ويستنزف مالهـا مـن تعرفهم من الناس ، فتضطر الى اختراع شخصية ابن عم لها يحميها ، هو : « شوي تا » ، ولن يكون هو سوى « شين تي » نفسها متنكرة في زي رجل ، وسرعان ما يكتشف ذلك جمهور المتفرجين . ويتوسط « شوي تا » فيتزويج « شين تي » من ثري وصاحب مصرف، فخفق في وساطته ، وتقع «شينتي» في حب طيار مفلس هو يانج سان ، كان بسبيل أن ينتحر ، فتنقذه، وتعتزم الزواج منه لولا ان تكتشف أنه لا يريد سوى الاستئثار بمالها لملذاته ، ولكنها حملت منه . وتلجأ مرة أخرى الى « شوي تا » . وهو في هذه المرة من كبار تجار لفائف الدخان ، ويشتغل في مصنعها يانج سان حتى يرقى الى مديـر مصنع . وقرب المخاض يضطر « شوي تا » (الذي هو في الحقيقة شين تي) الى الاختفاء بعض الوقت ثم تتهم « شين تي » انها كانت السبب في اختفـاء « شوي تا » ، وتحاكم . ولن يكون قضاتها سوى الآلهـة الثلاثـة . وتسر

---

(١) ص ٦١٩ ـ ٦٢٠ من هذا الكتاب .

(٢) انظر :

E. Bentley, op. cit., p. 21.

(٣) انظر ص ٥٩٧ ـ ٥٩٨ من هذا الكتاب .

الآلهة بلقائها لانها المخلوق الخير . ولكنها بائسة : فماذا تصنع بابنها الوليد؟ وكيف تتخطى العقبات الكثيرة امامها في الحياة وعذاب الضمير الذي تعانيه لما اضطرت لفعله من شر ؟ هذا الى همومها بسبب تعلقها بمن لا تظفر به . وتعلق من تكره من الرجال بها . وتشكو للآلهة انها سئمت البقاء في الارض. فتجيبها الآلهة : « حسبك ان تكوني طيبة . وسيكون كل شيء على ما يرام » . ومعنى ذلك استحالة الخير في عالم لا بد أن تتغير كل قطاعاته ، فقد بذلت « شين تي » جهدا كبيرا ، وجرفتها الشرور على طيب طويتها . فأعمالها منكرة . ولكنها أهل للعطف ، وقد استشهدنا بالمسرحية على ان شخصية « شين تي » تتكرر في شخصية « شوي تا » (١) . والتكرار فرصة لنقد السلوك . والنظر في الاحداث من الخلف ومن أمام للايحاء بامكان تغيير الحدث والشخصية دون استغراق في واحد منهما ، ورؤية الموقف من جوانب مختلفة . ونكتفي هنا بالاشارة الى وسائل « التغريب » التي تتصل بالاخراج ، كاضاءة المسرح أثناء العرض واستخدام الصور المتحركة والاقنعة للشخصيات .

هذا ، ويلجأ « بريشت » الى اثارة الشعور كذلك بمقطوعات شعرية تتخلل مسرحياته . ثم أنه يستخدم شخصية يجعلها تقوم بتقديم الحدث . ولكنه يستخدمها في شكل مثير للشعور والانتباه معا . استمع الى بعض جمل من حديث السقاء مباشرة للجمهور ، في مطلع مسرحيته السابقة : سيدة ستيزاون الفاضلة : « اناسقاء » ، في مدينة ستيزاون . مهنة صعبة، حين يكون الماء نادرا ، علي أن اعدو بعيدا بحثا عنه هناك ، وحين يكثر لا أكسب شيئا . وحقا الفقر في اقليمنا شيء مألوف . ويجمع الراي على أن الآلهة وحدهم هم الذين يستطيعون مساعدتنا . . . » .

وانما اطنبنا في مسرح بريشت ، لانه اشد المتطرفين تحمسا لمسرح الفكرة في نقده ووسائل فنه ، ولكن وسائله اليها جديدة عبقرية ، على انه

---

(١) ومن امثلة تكرار المناظر والحدث كذلك مسرحية : في انتظار جودو ، لصموئيل بيكيت ، انظر ص ٦٢٤ ــ ٦٢٥ من هذا الكتاب .

ـ كغيره من الكتاب ـ يلجأ الى الشعور خلافا لما كان يزعم . فالمسرحيات المعتمدة على فكرة دون فن لا نجاح لها . وعلى من يريد أن يجدد في وسائل العرض والحدث والشخصيات في سبيل الفكرة ان تكون لديه عبقرية التجديد . فلا يصح أن ندعو الى وسائل التجديد في مسرحنا الحديث تعلة لزلزلة الاسس الفنية التي هي روح المسرح ، في صورة من صورها القديمة او الحديثة ، لنطلق حركة الكتاب دون نظام وتقعيد وجهد له دعامته النظرية مع المقدرة الفنية ، فتلك حرية أشبه بالفوضى . وقد بدت مظاهرها في بعض من يتصدرن للتأليف المسرحي ، مهملين التعمق في النواحي الفنية ، وكلما حاجهم ناقد تعللوا باتجاه من اتجاهات التجديد السابقة ، وتكون العاقبة أن لا يبقى شيء من الاسس والقواعد مرعيا . وتلك بلبلة لها خطرها على الاخص في مسرحنا الذي لما ترسخ قواعده الفنية بعد، ولم يثر فيه ادبنا ثراء الآداب العالمية الاخرى العريقة في هذا الجنس الادبي . ولهذه الغاية قصدنا حين الححنا على شرح الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي في مصادرها الاصلية ، اخلاصا لأدبنا ، وتبصيرا بالسبل الرشيدة التي سنها دعاة التجديد في تلك الآداب .

على أن مسرحياتنا في ادبنا الحديث لم تخل من هذا النوع من الصراع الذي اشرنا فيما سبق الى اتجاهاته . فالاتجاهات الوطنية والقومية كانت غاية شوقي في مسرحياته التاريخية ، كمسرحية مجنون ليلى ، وقمبيز ، ومصرع كيلوباترا ، واميرة الاندلس (١) ، على طريقة الرومانتيكيين في الهدف، مع مزج للمذاهب الادبية المختلفة من الناحية الفنية (٢) .

فقد كان شوقي يقصد الى ايقاظ الوعي القومي والوطني في مسرحياته ذات الطابع التاريخي ، لا من وراء التمجيد لابطاله الوطنيين ، مثل كيلوباترا ونتيتاس فحسب ، بل عن طريق تصوير نواحي الضعف وجسامة مسئولية المواطنين تجاه الحاضر المتخاذل . فهو ـ مثلا ـ لم يدافع عن كيلوباترا

---

(١) تحدثنا عن هذه المسرحيات ونقدناها في كتابنا : الادب المقارن ، والحياة العاطفية، ولا نريد الاطالة .

(٢) انظر مرجع الاستاذ الدكتور محمد مندور ، السابق الذكر ، مسرح شوقي .

بوصفهـا ملكـه مصر . وكفى . بل بوصفها مصرية . محـاولا ان يبيـن نبل مقاصدها . وجعل تبعة الاخفاق في تحقيق هذه المقاصد يقع لجزء كبير منها على المشتغلين بالسياسة من افراد الشعب الذين يجيدون الكلام ولا يعملون شيئا . امثال حابي وديون . على نحو ما يعبر عنـه أنوبيس لحـابي ، حين يحضر الثاني اليه مرتاعا من احتلال أكتافيوس لمصر :

وايـن كنـت يا فتـى ؟ ... وأيـن فتيـان الحمـى ؟
وايـن فرسـان المقـا ... ل ، هل مضوا الى الوغى ؟
تركتمـو انطـونيـو ... س وحـده يلقـى العـدا
من أجلكـم سل الحسـا ... م والـى الحـرب مشـى
ابعد ان أحـل على النيـ ... ـل وواديـه القضـا
ولـم يجـد مـن شيبـه ... ولا شبابـه فـدى
أتيـت تدعونـي كمـا ... تدعـو العواجـز السما ؟
الـراي ليـس نـافعـا ... اذا اوانـه مضـى .

وفي مكان آخر بينا مدى توفيق شوقـي في تصويـره لانـواع الصراع الفكري في مسرحياته (١) .

وفيما يخص المسرحيات الشعرية ، نحـا الاستاذ عزيز اباظة منحـى شوقي . ومن مسرحياتـه ذات الافكار الاجتماعيـة مسرحيـة : شهرزاد . وفيها تتقدم شهرزاد ـ رغم ارادة والدهـا الوزير : نور الديـن ، وبرغـم منافسة اختها : دنيا زاد لها ـ الى شهريار ، طالبـة منـه أن يتزوجهـا ، وتقصد من وراء ذلك الى مغامرة ، هي محاولة ترويض هذا الملك وهدايته . وتصطدم بعوائق المنافقين والمستغلين من رجال الحاشية . وتنجح شهرزاد في ايقاظ ضمير الملك ، ويتنبه قليلا قليلا لمـا يرتكب من فظائـع . وتكـون

---

(١) الادب المقارن ، صفحات ٢٤٥ ، ٢٥٥ ـ ٢٦٥ ، ٤٢١ ـ ثـم ان شوقي صـور فـي مجنون ليلى فكرة الصراع بين العاطفة والواجب ، ومن خلالها بين سلطان العادات والتقاليـد الزائف ، حين تنبه الوعي العام لخطر العادة بعد سقوط ضحاياها صرعى الموروث من تقاليـد باليـة .

انظر كتابنا : الحياة العاطفية صفحات ١١٠ وما يليها .

خاتمة صراعه النفسي ماثلة في عمل اللاشعور ، حين تتمثل ، له ـ في غيبوبة لاشعورية ـ اشباح جرائمه . ويرى باطنه في مرآة بصيرته ، فيفيق من حلمه وقد اعتزم ترك الملك للشعب ، والقيام برحلة الزاهد الى الحج ، وترك شهرزاد وقد حرمت ثمرة جهودها من جعله رجلا ، بعد أن راضته فجعلته انسانا . فهي نهب شعورين متضادين : الحرمان من نتيجة جهودها ، وطيب خاطرها بظفرها بهداية شهريار ، في آن . وفي المسرحية انتصار للشعب من الطاغية وافادة من عالم اللاشعور في اثارة اشباح تذكر بأشباح الضحية في مسرحية : « غروب القمر » لشتاينبك (١) . وقد الف الاستاذ احمد باكثير مسرحيته : « سر شهرزاد » ، فأرجع وحشية شهريار الى عقدة نفسية تحل باكتشافها ، على طريقة فرويد ومدرسته . ونرى انه لا ينبغي ادخال هذه القضايا العلمية في الغايات المسرحية ، اذ انها لا تجود الا اذا كانت وسيلة فنية لغايات أخرى اجتماعية وانسانية .

وفي مسرحياتنا العربية كذلك وجد الصراع الفكري على طريقة الرمزيين . واشهر من برز فيه الاستاذ توفيق الحكيم . ومسرحياتهالرمزية ذات مستوى واحد ، وهو على طريقة الرمزيين الخلص . لا يعنى بتحديد معالم الحدث ، ولا بالحركة الدرامية ولكنه بارع في الحوار ذي الطابع النفسي . وسبق أن مثلنا لمسرحياته الرمزية ولافكاره فيها (٢) .

ويطغى الاتجاه التجريدي على مسرحيات الاستاذ بشر فارس ، فيكاد ينعدم فيها التحليل النفسي . ويبعد الحدث عن اطاره الاجتماعي ، ولا نرى الا الجانب الفكري بعيدا عن الدوافع والملابسات التي تبرره ، وبذلك يفصل الكاتب بين شخصياته وبين الواقع ، وتتحول المسرحية الى شبه قصائد رمزية غنائية ، لا تنطبق عليها اسس الرمزية في المسرحية الغربية في صورها المعهودة . ومن مسرحياته : مفرق الطرق ، ظهرت عام ١٩٣٧ ، وموضوعها حوار بين فتاة اسمها : سميرة ، رمز الدائبة في البحث عن الحقيقة ، ولكنها رهينة قيود العالم المادي في نقائصه ، وبين فتى قريب منها في السن وليد

---

(١) انظر ص ٦٣١ ـ ٦٣٢ من هذا الكتاب . وواضح اننا نعرض هنا صورا للصراع الفكري في المسرحيات العربية ، ولا مجال للنقد الفني لكل مسرحية .

(٢) هذا الكتاب ص ٦٣٢ .

المجتمع ، لا يرقى لفهم المعاني المثلى التجريدية. فالمسرحية صراع بين الجسم والروح ، بين الماديات والتجريديات ، بين نور العقل وظلمات الهوى ، ولكنه صراع تجريدي راكد .

واحدث مسرحيات بشر فارس الرمزية مسرحية ، جبهة الغيب ، ظهرت عام ١٩٦٠ ، وهي مأخوذة عن قصة قصيرة للمؤلف أصدرها عام ١٩٤٢ ، وعنوانها : رجل . وفيها ان جماعة من الفلاحين الفوا حياتهم الرتيبة في كنف جبل . ويتحدثون عن نقرة بها عشب من اكل منه وهو نـد ظفر بالحياة الابدية . والطريق اليها وعر معضل . ويغامر « فدا » بالصعود، بعد أن غامر اثنان قبله فرجع احدهما كسيحا والآخر اعمى . وتخيف مغامرته القوم ، ولا يعبأ هو بهم كما لا يعبأ هوبما يسمونه : الحب الارضي حين تستعطفه الفتاة : زينه ، لانه ذو ارادة قاسية لا تعرف الرحمة ، ولا هذا النوع من الحب الذي يدل على رخاوة الطبع ، ولديه في نفس الوقت عاطفة قوية للفتاة : « هنا » ، ولعلها رمز الحب الروحي الذي يسمو بالارادة . ويصعد « فدا » على ان يقذف كل يوم بحجر من اعلى الجبل يدل على انه حي . ويحقر شأن الناس جميعا حين يكون في الاعلى ، فيهمل في القاء الحجر . فتيأس « هنا » ، وتموت . وحين يعود يجدها قد ماتت ، قتلها الحجر الذي لم يسقط ، فيأسى حتى اليأس ، ويصعد ثانية ليسقط بدوره ، وتعلق « زينه » على موته : « قتل الحبيب ـ الرب المحدث ـ نفسه ، والذي قتله بشر كامن في احشائه ... » . ومغزى هذه المسرحية الرمزي ان « فدا » ذو خلق ملحمي ، يضيق بطبائع الناس المشدودة الى الارض . واكثر ما يحزنه ضعف ارادة الناس ثم انه لا يحب الخلق التقليدي الذي يمثله في المسرحية بخاصة : الامام ، الذي هونموذج الحاكم المحافظ ، تخيفه قوة ارادة الافراد . والشعب في مجموعه لديه ـ في باطنه ـ شوق التطلع الى الاعلى ، ولكن تعوزه الارادة . ولا سبيل لشحذ هذه الارادة بالحب ، انه في معناه الانساني ميوعة . وعنده ان كل مغامرة هي في ذاتها غاية ، ما دامت ترمي الى شحذ الهمة . وليست العبرة فيها بالنتيجة ، ولكن بالجهد نفسه، فالجهد غاية لانه تربية الارادة، وهي التي تعوز الشعب. وخلق « فدا » الملحمي نبيل في ذاته ، ولكنه مفرط في القسوة ، فوق طاقة الناس ، يريد به أن يتأله ، ومن ثم نبله واخفاقه . ولكن هذا الاخفاق سبيل

ايجاد آدم جديد على الارض . وذلك مبلغ ما اثر به في الشعب . فليست غايته الوصول الى مثال محدد ، ولكن الثورة على ميوعة الخلق ، وعلى رتابة الحياة التي لا تخصب الا اذا تطلع الناس الى الاعلى ، في صلابة المشاعر المشبوبة الصادرة عن عزيمة لا تلين ، حتى يتحقق لكل فرد وجوده الانساني كما اراده الله . يقول « فدا » حين يسأل : هل وجه الارض باطل ؟ ـ : « ... الارض كمثل السماء ، جدير بها أن تكتسب ، لكنها لا تمنح كنوزها حرة الا اذا استعرت بجمرات الأنفس الزكية ، فيعتز عليها كل هين وفيها يتأصل كل عارض ... انما العدم لنا نحن البشر اذا لم نمد حبالنا الى قوة الخيال » وهذا المسلك الخلقي المتعالي من جانب « فدا » ـ على الرغم من عدم تحديد المثال ـ يحمل في نفسه طابع اخفاقه . ففيه قسوة (١) لا تقتنع بسوى تقديم النفس ذاتها قربانا ، كفداء غير مشروط ، ربحه في الفقد والضياع ، حتى تتربى لدى الشعب همة لا يخذ‍لها الدوار . ومن ثم يقول تلميذ « فدا » ، واسمه هادي ، تعليقا على اخفاق استاذه : « قتل الرب المحدث نفسه ، ولن يبعثه الا بشر . سيأتي يوم اتسلق فيه منارة الأبد ، فأسأل بهاءها ما يقتضيه الفوز من عروق تنفجر » . والحدث راكد ، والموقف تجريدي ، والافكار فوق واقع الشخصيات ، ولكن المحاولة في ذاتها طريفة ، تستحق الاشادة بها ، ثم هي محاولة جادة تستدعي جهدا فكريا في الكشف عنها ، كما تتضمن دعوة . ويهمنا هنا ـ بخاصة ـ توكيد تأثر الاستاذ بشر فارس ـ تأثرا بعيد المدى ـ بمسرحية « براند » (٢) ، لابسن . ففيها نفس الخلق ، ونفس المسلك ، ونفس الاخفاق ، مع فوارق

---

(١) تتكرر كلمة القسوة ، والقربان ، والفداء ، والمخاطرة ، بألفاظها ، ومعانيها مرارا كثيرة في المسرحية ، ومنها : « هناك اله لم يرض الا بلحم ابنه ودمه قربانا » (ص ٦٣ من المسرحية) .

(٢) Brand ـ مسرحية لابسن في خمسة فصول (١٨٦٦) . براند قسيس شريعة لم يحددها المؤلف ، فالاطار الديني يحتوي على افكار مدنية ، ويقول براند في المسرحية ، حين يدعى قسيسا : لا اكاد أعرف أني مسيحي . ويبدأ في كفاح مع رجال اقليمه على مبدأ خلقي محوره · « الكل او لا شيء » و « كن أنت نفسك » لا « تكن لنفسك » . والشيطان عنده هو الحلول الوسط . ويشجع المغامرات التي تهدف الى تربية الارادة . وعلى حسب مبدئه الخلقي يفقد أمه لشحها ، ويفقد ابنه بسبب القيام بواجبه ، وامرأته التي ماتت على ذكرياتها الدائبة لابنها ، ولا يثنيه ذلك عن عزمه . فالتضحية بالنفس هي القربان ، =

جوهرية في الناحية الفنية . اساسها أن مسرحية « ابسن » تنحو منحى الواقعية النفسية . ولها دعامتها الاصلية العميقة من الواقع . ولنا الى هذه المقارنة عوده في بحث مستقل .

وقد بدأ يحفل أدبنا بالصراع الفكري ذي الطابع الواقعي . ومنه صراع الطبقات . ونمثل له هنا بمسرحية : الصفقة، للاستاذ توفيق الحكيم . وفيها يشترك أهل قرية في الريف في شراء قطعة ارض من شركة عقار اجنبيه . ويقدم اقطاعي الى القرية لأمر آخر ، فيظنونه منافسا لهم . ويقدمون له بعض المال ليترك لهم الصفقه وحين يعلم ذلك يشتط في طلب المال ، بل يطلب فتاة جميلة لخدمته . متعللا بحاجة اولاده اليها . وتنجو الفتاة منه بتظاهرها انها مريضة بالكلوليرا . فترجع لقريتها وخطيبها وينجح الفلاحون في الحصول على الارض لتوزيعها بينهم .

ومثل آخر للصراع الفكري في مسرحية : القضية . للاستاذ لطفي الخولي . وهي تتناول مسالة الاصلاح الاجتماعي : أيأتي عن طريق التغير الشامل والثورة أم عن طريق التشريع والقانون ؟ وبعبارة اخرى أي الطريقين سلك للنهضة : الاصلاح أم الثورة ، اي التغيير الكلي لجميع القطاعات ؟. وينتصر المؤلف للرأي الثاني . وهذه قضية فكرية اشتراكية .

ومما يمثل الصراع الوطني الاستقلالي مسرحية : الراهب : للاستاذ لويس عوض . وفيها تصوير فني لثورة مصر الاستقلالية عام ٢٩٦ م. وهي في اطارها التاريخي تمثل روح مصر الاستقلالية . في كفاحها ضد

= كما تطلب الله من المسيح لحمه ودمه ويبني كنيسة تعلن فيها مبادئه الجديدة . وينتشي القوم ، ويتبعونه الى اعلى الجبال ولكن همتهم تقصر عن المثابرة . فيتركونه راجعين . وينظر اليهم وقد هبطت بهم ارادتهم على الرغم من سمو تطلعهم . وفي الاعلى ياتي الشيطان فيصورة امراته « انيس » يغويه بأن كل الامه ستنتهي اذا تخلى عن مبدئه ، فيرده ، وتاتي « جيرد » الفتاة المجنونة ذات الخواطر العجيبة الغيبية بعد ان رات الشيطان ، وتطلق عليه رصاصة تكون سببا في وقوع ركام من الثلج عليهما ويموت براند وهو يسمع أرواح الغيب تقول : « ان الله اله الاحسان والحب » ومن الغريب ان الاستاذ بشر فارس يذكر في مسرحيته مبدا : كن لنفسك ، بدلا من : كن انت نفسك . لتقارب الكلمتين في الفرنسية والعربية ، مع ان المبدا الثاني هو محور مسرحيته ، كما تكرر كثيرا في مسرحية ابسن .

المستعمرين . وفيها ينجح شعب الاسكندرية في الاستقلال عن الرومان مدى ثمانية اشهر ، حتى ينتصر دقلديانوس الطاغية الذي سمي عصره فيما بعد عصر الشهداء . ويمثل أبا نوفر الشعب في صلابته ومقاومته ، واهتدائه بفطرته واخلاصه الى الخطط السليمة الحربية في تلك المقاومة . وهو على صلابة خلقه من الناحية الوطنية يتعرض لضعف عاطفي في حبه « مارتا » الراقصة . وهي روح طيبة ، محسنة ، تطهرت بالايمان، وتشترك في المقاومة وتتعرض للتعذيب ، وتنتهي الى الدين . ويكفر أبا نوفر عن خطيئته في حبه، بقتله نفسه قبيل اخفاق الثورة . و « مارتا » لها حب آخر، هو حب المسيح، ممثلا في حبها لقسطنطين ، أمل الشعب المسيحي في ذلك الوقت . وهو حب افلاطوني . وفي المسرحية كذلك تصوير قسوة الخلق الذي يتنكر لطبيعته حين يجحد الحب وحقوق القلب ، وحين يشتط في تقديم العدل المطلق على الرحمة ، وهذا ماثل في مسلك أبا نوفر من فيلامينه . ومن ثم اخفاقه الروحي ، في حين نجحت « مارتا » بسموها الروحي ، وايمانها بشريعة القلب . وعلى حين تنتهي المسرحية باخفاق الثورة ، تترك ــ مع ذلك ــ الأمل مفتوحا بميلاد فجر جديد ، بالاصرار على المقاومة ، وباستئناف القتال ، كما يقول ابيب على مراى مكتبة الاسكندرية تحترق : « .. كم احترقت قبل الآن ، وكم ستحترق ، لتذكر الدنيا اننا عقل العالم وضميره ، وما دام في مصر حي يفكر ، فليحرقوا ، وليحرقوا . فلن نتعب من البناء ».

ونشير هنا الى مسرحية : المحروسة ، للاستاذ سعد الدين وهبة . وهي تمثل حالة الشعب يعاني من حكامه الظلمة في العصر الحزبي الاقطاعي ، ثم مسرحية : اللحظة الحرجة ، للاستاذ يوسف ادريس ، وهي تصور موقف الطبقة المتوسطة ازاء العدوان الثلاثي ، حين يصبح مسعد العامل بطلا بفطرته وصدق احساسه وايمانه بالعمل ، في حين يتشدق اخوه : سعد ــ الطالب بالجامعة ــ بمبادىء يجبن عن تنفيذها ، فيتعلل برجاوات أمه وابيه عن تنفيذ ما سبق أن صمم عليه من الاشتراك في المقاومة ، ولا يخرج من جبنه حتى يرى أباه ــ الذي ظن أن التقاعد يحميه من العدوان ــ يقتله جورج ــ الجندي الانجليزي ــ برصاصة يطلقها عليه وهو يصلي ، فيظل سعد قابعا في حجرته حتى تفتحها عليه سوسن . فيرى اباه مقتولا واخاه

مشجوح الراس . وهنا يتغير طبعه ، فيطلق رصاصة على الجندي ، ويذهب للاشتراك في المقاومة ، تباركه امه التي آمنت الآن انه لا بد من الاشتراك في رد المعتدي للثأر للوطن ، وهو الثأر الكبير ، من خلال تعرضها لعدوان الأسرة يقتضي ثأراً آخر .

وبعض مسرحياتنا الحديثة التي تتناول هذا الصراع الفكري والطبقي والفلسفي ـ وهي صنوف الصراع التي تحدثنا عنها ـ مكتوب بالفصحى ، وبعضها الآخر بالعامية ، كمسرحية الاستاذ سعد الدين وهبة السابقة ، ومسرحية : الناس اللي فوق ، والناس اللي تحت ، للاستاذ نعمان عاشور .

ويقودنا ذلك الى الحديث في المسألة التي بقيت لنا في هذا الفصل .

٦
الحوار ـ الاسلوب

سبق أن بينا في هذا الفصل ان الحكاية او الحدث ، في معناهما الفني، يستلزمان ـ ضرورة ـ الشخصيات المسرحية ، وان هـذه الشخصيـات ، بعضها مع بعض في صنوف صراع سبق أن تحدثنا عنـه ، وهـذا الصراع يشف عن الفكرة ، الفكرة الكلية للموقف العام في المسرحيـة ، او الافكـار الجزئية التي يتطلبها موقف الشخصيات كذلك. وقالب الفكرة ـ ضرورة ـ هو اللغة ، او المقولة . وهي ما نقصده هنا بالاسلوب .

والاسلوب بهذا المعنى ـ بالنسبة للقارىء ـ هو الصلة بينـه وبـين المؤلف ، للوقوف على الفكرة والشخصيات والحدث . فهو المظهر المـادي لانتاج الكاتب المسرحي ، وان كان في عملية الخلق الفني ـ بالنسبة للكاتب ـ تابعا للحدث ومنهجه ، ثم للشخصيات وطبيعتهـا ، وللمـوقف او البنـاء الدرامي الذي يشف عن الفكرة . وقد سبق ان نبهنا الى ان اجزاء المسرحية لا فصل بينها في الخلق الفني ، فهي ملتحمة متشابكـة في وحـدة تضمهـا جميعا ، ولكنا نفصل بينها ـ نظريا وضرورة ـ في عمليات النقد . فاذا كانت صلة القارىء او المشاهد بالكاتب تتمثل في المقولة او الاسلوب ، كمـا قلنـا وضحت اهمية اللغة فيما تكشف من السمات الفنية للعمـل المسرحـي في أخص خصائصه الفنية . فالكلمات هي محور وسائل الفن المسرحي، بوصفه عملا ادبيا ، متى انتظمت في جمل وعبارات مسرحية .

وخاصة الجملة في الحوار المسرحي انها وضعت اصلا لتقال ، لا لتقرا. ولهذا كانت للجملة المسرحية خصائصها المحددة بهذه الصفة . ولهذا عنـي كبار كتاب المسرح العالميون بطابع صوتي تكتسب به الجمل المسرحية ايقاعا من نوع ما ، وطولا وقصرا تتلاءمبهما في موقعها، حتى في المسرحيات النثرية. فليست حرية الكاتب في خلق الجمل واسعة كسعة مؤلـف القصة التي لا تنحصر وسائلها الفنية في الحوار ، بل يتدخل فيها المؤلف احيانا بالوصـف او الحديث النفسي من غير حوار ، كما ان الحـوار فيها صيـغ ليقـرا ، لا ليقـال .

ولا بد من توافر اعتبارات في صياغة كل جملة من الجمل المسرحيــة ، شعرية كانت أم نثرية . ومنها ان يضع الكاتب المسرحي نصب عينيه الفكرة التي تبرر المقولة ، وطبيعة الشخصية التي تنطق بهذه الفكــرة المصوغة في المقولة ، ثم اثر الفكرة المصوغة في الشخصيات المسرحية المتوجة بها اليها .

ومن ثم قوة الحوار في الحركة ، فالحوار المسرحي فعل من الانفعــال ، به يزداد المدى النفسي عمقا ، او الحدث المسرحي تقدما الى الامــام ، فــلا ركود في لغة المسرح .

وتتعرض لغة المسرح للركود اذا غفل الكاتب عن اعتبار من الاعتبارات السابقة . كما اذا جعل لغة حواره جملا متتابعة لا تتميز بها شخصية عــن اخرى ، فلا تحدث أثرا ، كغضب ، او اثارة ، او خصومة فكرية . وذلــك ان الموقف هو الذي يجب ان يملي طبيعة الحوار . ولكل شخصية موقفهــا الخاص في الموقف العام للمسرحية ، فلها لغتها الخاصــة التي بها تحيــا في حركــة .

واخطر ما تتعرض له لغة المسرح أن تكون خطابية ، وذلك حين يشعر القارىء ان الشخصية لا تتوجه للشخصيات المسرحية الاخــرى ، بل الــى المتفرجين ، وكأن الكاتب ينسى عملــه الفني ، ليعبر عــن رأيــه مبــاشرة لجمهوره ، او يستخلص مغزى لمسرحيته ، يكره فيــه الموقف علــى تقبــل العبارة . فلا وجود للجمهور في نظر الشخصيات المسرحيــة . وعلى قــدر واقعية الشخصيات ، يكون احكام الحوار ، دون توجــه الى مشاهديــن ، كما لو كانت الشخصيات تحيا حياتها في الواقــع ، لا في المسرح ومــن ثــم يقال ان المسرح بين جدران اربعــة ، الرابع منها جــدار وهمي يفصــل بين الممثلين والجمهــور .

وحين أراد الكتاب المحدثون ـ أمثال بريشت وبيراندلو ـ هدم الجدار الرابع (١) ، لم يلجأوا لوسائل خطابية ، بل كان همهم التعمق في الفكرة عن طريق تصوير الموقف الانسائي ، باثارة الشعور والفكر معا . بوسائل فنيــة تحدثنا عن كثير منها فيما سماه بريشت : وسائل « التغريب » (٢) .

---

(١) انظر صفحات ٦٤٩ وما يليها من هذا الفصل .
(٢) هذا الكتاب ص ٦٤٨ وما يليها .

ومن الاخطار الفنية في الحوار المسرحي كذلك أن تكون العبارة غنائية، تهبط الى وصف المشاعر الذاتية للشخصية ، فتفقد القوة الحركية ، لانها تصبح بمثابة وقف للحدث تنفصل به الشخصية عن زميلاتها في الموقف ، وتفقد الجمل تأثيرها العملي ، أي وظيفتها الدرامية .

واذا توافر للجمل المسرحية ما قدمنا من اعتبارات ، فانها تولد الحركة التي تتمشى بها مع الحدث ، وتعمق معرفتنا بالشخصيات في حركتها النفسية . وفي المسرحية التي تقوم فيها الحالات النفسية مقام الحدث ــ كمسرحيات تشيخوف (١) ــ لا تنقطع الحركة المسرحية في العبارات ، بل نرى فيها الحركات النفسية دائبة الصعود ، دائبة التجاذب والتفاعل .

وقد يقوم الحوار وحده ــ دون ما حدث ــ بالوظيفة الدرامية في بعث الحركة النفسية ، كما في مسرحية : الباب المغلق ، لسارتر : فكل ما يشدنا الى تلك المسرحية هو تتابع هذه الموجات الجارفة للحالات النفسية ، في دركات انحطاطها ، من خلال الحوار الذي لا تفتر حركته ، ولا ينقطع تجدده ابدا (٢) .

والمسرح افقر من الخيالة في تنوع المناظر ، وسرعة الحركة في الحدث، ولا يمكن أن تتوافر فيه وسائل التفسير بالقول كما في القصة ، على حسب ما بينا ، فدعامته الاولى استنفاد طاقات اللغة ، في دقة الاختيار للعبارة ، واحكام الصياغة ، من غير تكلف او حلية مصطنعة، او فيهقة فيالفاظ تتجاوز المألوف من لغة الكلام ، او ما سماه ــ من قبل ــ ارسطو : اللغة المدنية (٣) .

وقد يتوهم ان الواقعية تهمل العناية بالاسلوب في المسرحيات ، كما سبق هذا الى اذهان بعض أدعياء النقد عندنا ، وبعض الكتاب المسرحيين . ونقيض ذلك تماما هو الصحيح . فالواقعية ــ كما قلنا غير مرة ــ ليست في نقل الواقع ، بل في الايمان بأن الوقائع العادية ــ وبخاصة في القطاعات الدنيا

---

(١) ص ٥٩٣ ــ ٥٩٤ ، ٦١٨ ــ ٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٤٢ من هذا الكتاب .
(٢) ص ٦٤٣ من هذا الكتاب .
(٣) ٨٢ ــ ٨٣ من هذا الكتاب .

من المجتمع ـ تمثل اعمق حقائق الحياة . وبعض هذه الوقائـع مثالية بمـا تشف عنه من مدلولات ، ولكن من ثنايا المعايير الموضوعيـة الصادقة التـي تتكشف عنها المدلولات . ولا يتيسر ذلك كله بنقل الواقع ، بـل بتصويـر الشخصيات ، وادراكها لموقفها . وقد رأينا امثلة من المسرحيات الواقعيـة المختلفـة ، منـذ زولا ، يعنـى فيهـا كاتبوهـا كـل العنايـة باختيـار العبارة الدالة واحكام صياغتها ، ووضعها موضعها الدرامي ، بل ان «زولا» في نقده للأدب الواقعي ، يدعو الى شعر الواقع ، في احكـام بناء المسرحيـة وصياغتها ، ويقول : « يأثم المرء كل الاثم حين يكتب في اسلوب سيء، وليس سوى ذلك من جريمة في الادب تقع عليها حواسي ، ولا ادري اين يضع المرء الخلق حين يضعه موضعا آخر . الجملة المحكمـة الصياغـة في ذاتها عمـل طيب » (١) .

وقد يسلك الكاتب المسرحي طريق العبارات التي تطلعنا علـى واقـع الشخصية من خلال الوعي المألوف ، متصلة بالحياة المعهودة فيمثل حالتها . وتشف العبارات في الموقف عن حشد من المشاعر والافكار ، ونستخلصهـا بفكرنا من وراء حدث المسرحية وشخصياتها، حين يتوافر للتصوير ـ بأبعاده المختلفة التي تحدثنا عنها ـ العمق الذي يستلزمه البناء الفني المحكم وهذه لغة تلزم جانب الواقع الفعلي .

وقد يستنطق الكاتب لسان الحال للشخصيات ، فيعيرهـا اسلوبـا نعبر به عن واقعها في عمق ، قد لا يحتمل صدوره عن الشخصيـة في مثـل حالتها في الواقع . وكثيرا ما كان يسلك هذا المسلك الكلاسيكيون ، ولكنهم يبررونه كل التبرير بالموقف حين يلجأون اليه . ونمثل لذلك بحالة « فيدر» في مسرحية راسين ، حين تحلل دوافع الغيرة التي دفعتها الى التواني عـن نجدة « هيبوليت » وهي على وشك تناول السم . فمن غـير المحتمـل في الواقع أن يكون لديها كل هذا الوعي في مثل حالتها ، من خواطرها الدقيقة في افراط الحب بالغيرة حتى يدفع الى بغض المحبوب ، بغضا تخاله به غـولا يتربص بها ، ومن تجاوز الحب والبغض كقمتين متقابلتين يتلامسان ، ومـن

---

(١) انظر :

E. Zola : Le Roman Expérimental, p. 293.

وكـذا :

Le Naturalisme au Théâtre, p. 21 – 28

عذاب الحب الطاهر يصبح جريمة ، يتستر بها صاحبها عن الناس ؛ حتى يخاف أن يذرف الدمع ، في حين يحظى الحب الآثم بالحرية والطلاقة ، مضافا الى كل ذلك الضيق بالمقدور العابث المتحكم في غير رحمة ، وما الى ذلك من آلاف الخواطر . ومثال آخر في خاتمة مسرحية عطيل لشكسبير ، حيث يبدو عطيل رائع البيان في افصاحه عن دخيلة نفسه قبيل انتحاره ، وفي التعبير عن وجوه خطئه في حبه ، وقتله اثمن لؤلؤة في حياته .

ومن النقاد المحدثين من يستصوب استنطاق لسان الحال في المسرحيات ، للافادة من النبع الثري للغة ، وهي اخص ما يمتاز به المسرح كي تتوافر له الحياة ، فينافس الخيالة والقصة ، والا تهدده الفناء (١) . وفي مسرحيات المواقف نشهد استنطاق لسان الحال حين نرى الشخصيات في لحظة تكوين وعيها ، ويتاح للمؤلف أن يبين حركتها الفكرية من خلال أقوالها العميقة (٢) .

على انه لا ينبغي التسليم بهذا القول على اطلاقه . ففي الحق لا يصح الاسترسال في آراء تجريدية ، لا يبررها الموقف ، ولا تتصل بالحركة النفسية للشخصيات عن قرب ، كالخواطر الفلسفية في الحب على لسان ريفية ، او في حوار انسان عادي لا يحتمل وقوفه على مثلها ، وكاستنطاق طفل لخواطر لا تصدر عنه (٣) . فانها تكون بمثابة انتزاع هذه الشخصيات من الواقع ، هروبا من التزام الابعاد الحيوية ، وقضاء على الموقف الدرامي .

وعلى هذه الأسس العامة السابقة ، نتحدث في مسألتين هامتين : المسرحيات الشعرية ومدى صلتها بالواقعية في المسرحيات الحديثة ، مع خصائص الشعر المسرحي ، ثم مسألة العامية والفصحى عندنا في المسرح والقصة على سواء .

---

(١) انظر وولتر كير : عيوب التاليف المسرحي ، ترجمة الاستاذ عبد الحليم البشلاوي ، القاهرة ١٩٥٠ ، في مواضع متفرقة ، وبخاصة ص ٢٩٢ وما بعدها .

(٢) انظر امثلة لها فيما قلناه في الفكرة في هذا الفصل .

(٣) انظر مثلا كيف كان دور الطفلين سلبيا ، فلم يتحدثا في مسرحية : ست شخصيات تبحث عن مؤلف ، لبير اندلو ، ص ٦١٨ — ٦١٩ من هذا الكتاب .

وللشعر في المسرح تاريخ اعرق عن تاريخ النثر فيه . فلم يكن يدور بخلد ارسطو ان المسرحيات تكتب نثرا . وقد وضع ارسطو للشعر المسرحي معيار المحاكاة ، ولم يعتد بالشعر الغنائي ، كما بينا في نقد ارسطو في الباب الاول من هذا الكتاب .

وقد قلنا – من قبل – ان الكاتب يستغل طاقات اللغة التعبيرية في الحوار ، حتى في النثر ، فللجمل فيه حدودها وايقاعها . وفي الحق ان كل المسرحيات النثرية – لدى كبار الكتاب – في لغتها طابع شعري فيه عمق ، وتصوير حي درامي وانتقاء بالغ الدقة للعبارات ، بحيث تشف عن المعنى العميق للواقع المألوف .

ويلحظ بحق ت.س. اليوت انه في حين تزعم الواقعية انها نفت الشعر او كادت من المسرح ، نرى أن ابسن وتشيخوف – وهما من آباء الواقعية – يضيقان ذرعا بالنثر وحدوده : فللغتهما طابع شعري جلي (١) . وفيما أوردنا من قبل من عبارات لسارتر في مسرحياته ما يدعم هذا الراي .

وقد زاد هذا الاتجاه وضوحا في المذهب التعبيري (٢) ، لانه يحرص على وصف عالم اللاشعور وتأثيره في الواقع . وتبع ذلك حرصه على لغة تقع « بين الحركة والفكر » ، لوصف ما سموه ، الجانب الواقعي الميتافيزيقي للشخصيات . فلم تعد وظيفة العبارة المسرحية في الحركة والتفاعل بين الشخصيات فحسب ، بل أصبح للعبارات امتداد نفسي فسيح ، صارت به اللغة ذات سلطان سحري ، يصل ما بين الشعور المألوف ، ومتاهات اللاشعور المستعصية، والتي بها يتحدد المصير من خلال الاضطراب والمزج بين عالمين : عالم الوعي ، واللاوعي المتحكم في صلات الانسان بالمجتمع والطبيعة والاشياء . وفي هذا التقسيم المزدوج يستعان بالشعر ، وبلغة الاحلام وصورها التي تتجاوز الشعر المألوف ، ولكن من خلال الموقف الدرامي (٣) .

---

(١) انظر المقالة الصغيرة لاليوت بعنوان .

T. S. Eliot : poetry and Drama, Faber and Faber, London, 1951.

(٢) انظر ص ٥٨٥ ، ٥٩٣ – ٥٩٤ ، ٦١٨ ، ٦٢١ ، ٦٥٤ – ٦٥٦ من هذا الكتاب .

(٣) مرت امثلة لذلك ، ص ٦٠٨ – ٦٠٩ ، ٦١٧ – ٦١٨ من هذا الكتاب .

وفي رأينا ان المسرحيات الشعرية ـ في معنى الشعر التقليدي ـ لا تتنافى والواقعية وها هوذا بريشت ـ في مسرحياته الحديثة ـ يزاوج بين النثر وقطع الشعر . على ان الشعر المسرحي مخالف في مفهومه للشعر الغنائي . فلا بد أن تكون لغة الشعر المسرحي شفافة ، غير كثيفة ، تضيء المعنى ولا تطمسه (١) ويستعان به على جلاء مشاعر تتراءى على هامش الموقف ، وتساعد موسيقاه على اذكاء هذه المشاعر دون ان تلحظ . ثم ان الحركة تتمثل فيه ، فلا يقف ـ كالشعر الغنائي ـ عند التعبير عن مشاعر يحدث بها الشخص نفسه ، دون تجاوب مع الشخصيات والموقف . فهو حوار يتمثل في عمل ، لا في صور تمثل مشاعر : وتنتقل بلغته الى عالمنا الواقعي ، لا ترجع فيه بالجمهور الى ماض غريب عنه . فلا غرابة في لغته ، ولا تعقيد في تركيبه ، ولا خطابة في لهجته ، ولا غنائية في صوره . وفي هذه الحدود يقترب الشعر من حدود النثر في الحوار المسرحي العميق ؛ لان النثر في ذلك الحوار لا بد ان يكون له ايقاع ، وفيه عمق ذو طابع شعري لدى كبار الكتاب ، كما اتضح مما قلنا . ويوضح اليوت الفرق بين الشعر الدرامي ، والغنائي ، في مقالة كتبها عام ١٩٢٨ : « اذا كانت المسرحية تنزع ان تكون مسرحية شعرية ـ لا ان تكون اضافة الشعر اليها حلية ، ولا عن طريق تجديد آفاقها بالشعر من باب اولي ـ فعلينا أن نتوقع ان شاعرا دراميا مثل شكسبير ، تتحقق اروع أشعاره جمالا في اكثر مناظره درامية . هذا ـ على وجه الدقة ـ ما نعثر عليه : فالذي يمنح المسرحية قوتها الدرامية ، هو الذي يمنحها قوتها الشعرية . فلم يخصص احد مسرحيات شكسبير بأنها اكثر شاعرية ، في حين خصص آخر بأنها درامية . فنفس المسرحيات هي الأغزر شاعرية ودرامية في وقت معا ، لا بالجمع بين نوعين من انواع النشاط بل بكمال التفتح لنوع واحد ووحيد من النشاط الفني » (٢) .

---

(١) قارن هذا بما قلناه في مفهوم الشعر الغنائي ، ص ٣٧٧ ـ ٣٧٨ من هذا الكتاب .

(٢) انظر :

T. S. Eliot : Selected Essays, p. 51.

وانظر كذلك لفكرة اليوت في صلة الواقعية بالشعر .

D. E. S. Maxwell: The Poetry of T.S., Eliot, London 1961,, p. 181-212.

وإذا رجعنا الى تراثنا في المسرحيات، وجدنا ان أوائل مسرحياتنا الادبية شعرية ، وكان شوقي رائد هذا الشعر المسرحي في ادبنا . ومسرحياته يمزج فيها شوقي بين اتجاهات المذاهب الادبية المختلفة ، من كلاسيكية ورومانتيكية ، ثم واقعية ضئيلة وقد استطاع شوقي ان يستنفد طاقات اللغة الفنية في شعره ـ من موسيقى اللغة ومن وجوه البيان في التصوير ـ بما يضيف الى قوة الموقف الدرامي . ونمثل لهذه المواضع الناجحة بالحوار الدرامي بين ابن ذريح وليلى في حيرتها بين العاطفة والواجب في مسرحية : مجنون ليلى ، وافتتاحية مسرحية : مصرع كليوباترا ، والحوار بين كليوباترا وانطونيوس محتضرا ، وحوار انوبيس مروض الافاعي مع كليوباترا ، وكذلك الحوار المسرحي في موقف نتيتاس من فرعون مصر في الفصل الاول من مسرحية قمبيز ، وحوارها كذلك مع قمبيز حين اعتزم غزو مصر ، وما الى ذلك من صنوف الحوار الناجح الشعري . ويضيق المجال عن الاستشهاد لذلك . ومن اليسير الرجوع اليه .

والمأخذ الواضح على كثير من مناظر الحوار في مسرحيات شوقي هو الطابع الغنائي . وسبق ان شرحنا ان الشعر الغنائي غير الشعر المسرحي . وحسبنا ان نشير الى القطع الغنائية المنبثة في مسرحياته المختلفة ، ومنها ما يتغنى به قيس في الفصل الاول والخامس من مسرحية مجنون ليلى ، ومناجاة كليوباترا للأفاعي في آخر مسرحية مصرع كليوباترا . ويقل في مسرحيات شوقي الشعر الخطابي ، كمناجاة انطونيوس لروما قبيل انتحاره في مسرحية مصرع كليوباترا ، وتوديع اكتافيوس لانطونيوس من نفس المسرحية . ومسرحيات شوقي ـ على عيوبها الفنية في البناء الدرامي وضعف الاقناع بالتشخصيات ، وتخلل الاحداث العارضة ... ـ قد اغنت اللغة الادبية لمسرحياتنا ، بأسلوبها الشعري ، وصورها القوية ، وحوارها الدرامي في كثير من المواقف .

ونعتقد ان الشعر الجديد قد يكون اوفق للحوار الدرامي والحركة المسرحية من الشعر في قالبه التقليدي . ولا نعرف في شعرنا الحديث سوى محاولة الاستاذ عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحية جميلة ، وهي محاولة

طريفة ، ولكنها كانت دون شعر شوقي في قوة الأداء الدرامي ، فقد سادتها الخطابية والغنائية ، فاضافت الى ضعف بنائها الدرامي ، مثلا في المنظر الاول من المسرحية ، ينطلق عمار – في اللجنة المجتمعة لتنظيم الاخزاب من ابطال المقاومة – بكلام لا يمت بصلة الى مجرى الحوار في الاجتماع . فيقول :

" هل يحكم عالمنا هذا ميثاق الامم المتحدة .
ام ان المدفع يحكمه والطلقة تبطش بالكلمة ؟ "

فعمار هنا يخطب متوجها الى الجمهور . لا الى رفقائه في الموقف . على ان معنى قوله عام خطابي ، فمن السذاجة ان ينشد المقاومون عونا من هيئة يسيطر عليها المستعمرون سيطرة لا يجهلها الدهماء (١) .

وفيما قدمنا من امثلة واتجاهات ، تبدو لغة المسرحية المظهر المادي لكل مقومات المسرحية وغايتها . وبها تتحقق الصلة بين المسرح والجمهور ، عن طريق تراسل المدركات الموضوعية المصورة التي تصدر عن نفسية الشخصيات في الموقف ، فتكسب الشخصية ابعادها ، وتجسم الفكرة ؛ وتنقل الصورة الحيوية مشبوبة .

وقد وجد اتجاه آخر معاصر اريد فيه أن تتجاوز لغة المسرح الحدود السابقة فتلعب هي نفسها دورا في المسرحية ، تصير به ذات اهمية لا تقل عن الحدث نفسه في تجسيم الموقف ، ولا تقتصر على مجرد الوساطة اللغوية في التراسل بين الشخصيات بل يصبح الاشخاص مجرد حاملين للغة تشف عن الآلية والعبث ، وعن انعزال الفرد فيمجتمع ضحلت فيهالمعالم الانسانية، فانطوى الوعي الفردي على نفسه ، وقامت اللغة سدا منيعا دون تراسل صنوف الوعي العميقة ، كي يبدو المجتمع من وراء هذا التصوير كانهمستلب عن نفسه . وقد رفع هذا الاتجاه من قدر اللغة في وظيفتها الدراسية ، ولكنه قضى على معناها الاجتماعي في نفس الوقت وهذا هو معنى تسمية هذا الاتجاه بأنه النزعة المسرحية ، المضادة للمسرح anti théâtre

(١) قد كتبنا مقالا مطولا في لغة مسرحية جميلة في مجلة الكاتب ، مايو ١٩٦٢ ، فارجع اليه . ولا نريد أن نطيل في هذا هنا .

فالشخصيات المسرحية مطمورة في الواقع من شئون الحياة اليومية ، غريقة فيها ، لا تتصل بالآخرين الا بمقدار وعيها بذاتها ، غافلة عن معنى وجود الآخرين . قد مسخت بينها الصلات الاجتماعية ، فأصبحت المشاعر والعواطف مغلقة على نفسها ، بمثابة استغاثات الغرقى ، حين تفصل بينهم حواجز منيعة . لقد نسيت هذه الشخصيات كيف تتكلم ، لانها نسيت كيف تفكر ونسيت كيف تفكر لانها لم تعد تعرف الشعور والعواطف ، فبذلك نسيت كيف توجد ، فأصبحت مخلوقات مسيخة ، قابلة للتبادل بعضها مع بعض فهي فراغ مليء بالشعارات الجوفاء والعبارات المكرورة . وتتصرف هذه الشخصيات بحيث تجري على لسانها الألفاظ هامدةتتساقط كالاجرام. فتخفق في تحقيق جوهرها المدني ، كما تخفق لغتها فيما هدفت اليه من التجارب وتبادل المشاعر والافكار . وهذا الاخفاق يقودنا الى عالم الرعب . رعب الصمت المعنوي للفراغ الفسيح . فالصوت كالصمت ، لانه يقود اخيرا الى يأس وصمت في هذا هجاء طبقي للبرجوازية المتآكلة ، وهجاء سياسي واجتماعي لعالم يتطلب جهودا تكاد تثبط العزائم وتشل الارادة . ونستعمل اللغة في هذه المسرحيات استعمالا فنيا محكما مقصودا بحيث يشف عن الدلالات السابقة للمتأملين . وقد بدا هذا الاتجاه ضئيلا فيحوار تشيخوف. وبعبر عنه بيراندلو في مسرحية ست شخصيات تبحث عن مؤلف (١) . ومن كبار الممثلين له في المسرحيات العالمية اليوم . يونسكو ، وصموئيل (٢) بيكيت ، في مسرحياتهما .

اليك ــ مثلا ــ جزءا من الحوار من مسرحية : « في انتظار جودو »(٣) بين شخصيتين من ادنى طبقات المجتمع ، هما « فلاديمير » و «ستراجون».

فلاديمير : أهذا انت مرة أخرى ؟ (ستراجون يقف دون أن يرفع رأسه. يتقدم نحوه فلاديمير) تعال اعانقك .

ستراجون : لا تلمسني

(يتوقف فلاديمير متضايقا . صمت)

فلاديمير : او تريد ان انصرف ؟..

---

(١) هذا الكتاب صفحات ٦١٨ ــ ٦١٩ .

(٢) هذا الكتاب ص ٦٩٦ ــ ٦٩٧ ، ٦٢٤ ــ ٦٢٥ .

(٣) هذا الكتاب ص ٦٢٤ ــ ٦٢٥ .

ستراجون : لا تلمسني ، لا تقل لي شيئا ، ابق معي .

. . . .

فلاديمير : لم تكن معي ومع ذلك كنت مبسوطا . اليس عجبا ؟

ستراجون : (مغضبا) : مبسوطا ؟

فلاديمير : (بعد تفكير) ربما لم اعثر على الكلمة المطلوبة ...

ستراجون : والآن ؟..

فلاديمير : (بعد تفكير) : الآن ... (مسرورا) هذا انت ... (في اسارير لا تنم عن شيء) ها نحن هنا (في حزن) وهانذا من جديد .

ستراجون : اترى انك اقل انبساطا حين اكون معك ؟ وانا ايضا احس اني احسن حين اكون وحدي .

فلاديمير : لماذا ، اذن ، العودة ؟

ستراجون : لا ادري .

. . . .

فلاديمير : انت ايضا ، يجب ان تكون مبسوطا ، في صميم نفسك ، اعترف .

ستراجون : ممم اكون مسرورا ؟

فلاديمير : من العثور علي .

ستراجون : اتظن ؟

فلاديمير : قل هذا حتى لو لم يكن صحيحا .

ستراجون : ماذا علي ان اقول ؟

فلاديمير : قل : انا مبسوط .

ستراجون : انا مبسوط .

فلاديمير : وانا كذلك .

ستراجون : نحن في انبساط (صمت) وماذا نفعل الآن ، ونحن في انبساطنا .

فلاديمير : ننتظر جودو .

ستراجون : هذا صحيح (صمت) (١) .

ففي هذا الحوار (وقد اقتطعنا بعضه) يبين اخفاق الشعور الخلقي والصلات الانسانية ، وسطحية الوعي ، والوجود البائس العابث .

واليك مثلا آخر من مسرحية ليونسكو (٢) .

« بيرنجيه (في سحب الغبار ، مهددا بالاغتيال) لا اطيق سماع اصواتهم بعد ، سأضع قطنا في اذني : الحل الوحيد ان اقنعهم ، ولكن اقنعهم بماذا ؟ هل يمكن وضع حد لهذه التحولات ؟ هذه هي المسألة . وهل من امل في ردهم ؟ ينبغي أن يكون هذا عملا يقوم به هرقل (الاله) يتجاوز طاقتي . وعلى اية حال ، لكي تقنعهم عليك أن تتحدث اليهم ، ولكي أتحدث اليهم ، علي أن اتعلم — أو عليهم أن يتعلموا — لغتي ؟ ولكن أي لغة أتكلم ؟ ما لغتي ؟ أو أتكلم الفرنسية ! نعم ، لا بد انها الفرنسية . ولكن ما الفرنسية ؟ يمكن ان اسميها كذلك اذا اردت . ولا يمكن لاي انسان أن يقول انها ليست فرنسية ؟ وانا الانسان الوحيد الذي يتكلمها . ماذا اقول ؟؟ او افهم انا ما اقول ؟ أو أفهم » (٣) .

والمعنى الدرامي لمثل هذا الحوار ان اللغة ليست مرتبطة بادراكات ومعان انسانية موحدة ، فهي عاجزة عن قطع الصمت المطبق المروع السائد بين الوجدانات . وبذلك تصير اللغة ذات رمزية درامية فريدة ، في نعي الوعي الاجتماعي . ويتطلب استخدام هذه اللغة مقدرة فنية كبيرة دعامتها تصوير فلسفي محكم . فالفرق شاسع — كما سبق ان قلنا — بين تصوير سطحية الوعي تصويرا فنيا محكما ، وبين سطحية التصوير ، بين الايحاء بالتفاهة التي تكشف عن مأساة الوعي وبين تفاهة الايحاء . ولهذا نرى ان متابعة هذه التيارات الجديدة أصعب منالا على الكاتب ، كما انها تتطلب جمهورا مرهف الحس ، عميق الادراك .

---

(١) انظر :

Samuel Beckett : En attendant Godot, acte II

(٢) هي مسرحية الخرتيت Rhinoceros ، انظر الاخير

(٣) انظر :

Richard N. Coe : Ionesco, p. 51.

بقي لنا ان نختم بحثنا بالحديث في مسألة تخص المسرحية كما تخص القصة . وقد كثر فيها الجدال بين كتابنا ونقادنا ، واسهمنا فيه ، ونوجز فيه راينا هنا :

وهذه المسألة هي لغة الحوار : ايكون بالفصحى أم بالعامية ! وهي مسألة محلية ، كان السبب المباشر في اثارتها الفرق الشاسع بين الفصحى والعامية في لغتنا ، مما تكاد تنفرد به في الآداب العالمية ، مع الضعف المطبق في الفصحى لدى الجمهور ، ومن ثم وضعت المسألة وضعا خاطئا في نظرنا . على اساس الواقع ومسايرته ، لا على اساس مطالب الادب . وما ينبغي أن يكون من اجل النهضة بالاجناس الادبية .

ففي الحق لا صراع بين الفصحى والعامية . فلمن شاء من الكتاب ان يختار جمهوره . وفي الامم جميعا ــ منذ القديم ــ يعيش الادب الفصيح مع الادب الشعبي عيشة سلمية . فلا ينبغي بحال ان نفاضل بين الفصحى والعامية لتحتم احداهما دون الاخرى ، بل يجب ان نترك لكل منهما مجاله الطبيعي ليسير فيه ما شاء : شأن الآداب الكبرى .

ونسلم سلفا بأن اللهجات المحلية لدينا ، ولدى الامم الاخرى ــ على الرغم من التقارب بين اللهجات المحلية ولغة الادب في تلك الامم اكثر مما هي الحال عندنا ــ أروج استخداما في شئون الحياة اليومية ، ولها من هذه الناحية حيويتها الخاصة الموضعية في التصوير . ولها قرائن استعمال في الشئون العادية المكرورة تكسبها أنواعا من الدلالات الواقعية الدقيقة التي قد تقصر عنها لغة العلم والادب ، ويكاد يكون لكل حي من احياء المدينة . وكل قرية ، بل لكل اسرة الفاظ حية اكتسبت بقرائن العيش مدلولات لا يتذوقها سوى اهلها ، او يحتاج في معرفتها الى شرح طويل . وهذا ما يسمى : خاصة الاضمار اللغوية . يقول سارتر ، متحدثا عن اللغة الفرنسية (طبعا) : « ولو ان قرصا من اقراص الحاكي ردد علينا ــ بدون شرح ــ الاحاديث التي تجري يوميا في قرية نائية ،مثل : بروفين ، او : انجوليم ، فلن نفهم منه شيئا . اذ لا توجد القرائن من الذكريات المشتركة ، والادراك المشترك . . . وبالاختصار : لا يوجد العالم الذي يعلم كل من المتحادثين انه

مائل في ذهن الآخر » . فالفرق بين لغتنا العامية والفصحى له ما يناظره او يقرب منه في الامم الاخرى ذات الآداب العريقة . ولم يدر بخلد واحد من نقادهم وكتابهم ان يفرض هذه اللهجات فرضا : بدلا من الفصحى . او يجعل احداهما في صراع مع الاخرى المستبدل بها ، بل تركوا الادب الشعبي (الفولكلور) يسير مع الادب الفصيح ، دون صراع كل منهما مع الآخر على البقاء . كما يخطر لكثير من كتابنا .

فالذي نعارضه كل المعارضة هو ان نحكم على الفصحى ــ من حيث هي ــ بأنها تعجز عن ان تسهم في هذا المجال ، تعللا بأن العامية ثرية بقرائن الفاظها الحية في الاستعمال . او مراعاة لواقع الحال في حديث الشخصيات التي تتكلم العامية . وينطقها الكاتب اللغة الفصيحة مما يسمونه : واقعية الأداء . ذلك ان الفرق شاسع بين معنى الواقعية الفني وواقعية اللغة . والخلط بينهما لا يصدر الا عن قصور شنيع في فهم الواقعية . فالواقعية يقصد بها واقعية النفس البشرية . وواقعية الحياة والمجتمع . والكاتب لا يستنطق لسان المقال ، بل لسان الحال . ولا بد في عالم الادب من الاختيار والتعمق . لا الاقتصار على نقل الواقع . وقد بينا من قبل راي الواقعيين في لغة الأداء الفني . كما رأينا امثلة من أدبهم . وعرفنا كيف يحبذ كثير منهم استعمال الشعر نفسه في المسرحيات الواقعية (١) .

وعندنا ان الذين يغالون في الاهتمام بعبارات الواقع العامي ــ اعتدادا بحيويتها ــ مخطئون ، ذلك ان المسرحية بكل اجناسها : حتى الملهاة تعتمد أولا على الموقف ، لا على عبارات المهاترة ، والتلاعب بالالفاظ والتنابذ بالالقاب ، توهما انها الواقعية . ونذكر القارىء بما أوردناه في نقد ارسطو ــ وهو اقدم نقاد العالم ــ من ان خير الملاهي ما لا يعتمد على عبارات الاقناع والسخرية بل على الموقف « الذي تكون فيه الايعازات والتلميحات اكثر ابهاجا . ويفضل ارسطو ــ في الملهاة ــ السخرية التي يرى قائلها من ورائها لمعنى عام على الدعابة التي يقصد بها التسلية (٢) . ولن تخسر المسرحية

---

(١) مثل ت.س. اليوت ، انظر : ص ٢٧٥ ــ ٢٧٦ من هذا الكتاب .
(٢) هذا الكتاب ص ٨٦ .

كثيرا اذا تعذر نقل بعض العبارات ذات الخصائص الوضعية في العامية الى لغة الحوار بالفصحى ، ولكنها تخسر كل شيء يضعف الموقف ، ومجافاة الواقع في الموقف .

على ان في التسليم بعجز اللغة العربية عن الاسهام في انتاج الادب القصصي او المسرحي تخلفا ينال من الرقي فنيا بهذين الجنسين الادبيين فضلا عما بيناه من قبل من التحكم المجافي للمنطق في القول بأن اللغة العربية تعجز عما تم في اللغات الادبية العالمية . ذلكأن القصص والمسرحيات العالمية ـ لو كانت قد ظلت تكتب بلهجة محلية في الآداب العالمية ـ لما ارتقت ، ولما تعاونت الآداب العالمية والنقد العالمي على النهوض بها ، وعلى تبادل التأثير والتأثر العالميين في مجالاتها ، مما كان سبب نموها ونضجها ، ومساعدتها على تأدية رسالتها الانسانية والاجتماعية . وهذا امر واضح كل الوضوح لا يحتاج الى الافاضة فيه .

على انه لا نزاع في ان اللغة الفصحى اقدر واثرى في تنويع الدلالات وتعميقها من اللغة العامية المحددة فيمفرداتها، والمتصلة بالوقائعوالمحسات ، في حينتعجز عن المعاني العاليةوالافكار العميقة والخواطر والمشاعر الدقيقة. وفي سبيل ذلك لا يصح أن نراعي التيسير على عامة الجمهور ، بل يجب أن نرقي بامكانياته ، وبخاصة في ادبنا الذي لم يتجاوز كثيراً مرحلة النشوء والطفولة في الادب الموضوعي ، ادب المسرحيات والقصص ، فنحن في اشد حاجة الى تزويد الفصحى في هذه المجالات، كي يصبح ادبها موضوعدراسة، ولئلا نحرم الجمهور تغذية فكره وامكانياته الفنية فيما تقصر فيه العامية هذا ، واذا لم نلحظ هذه الفروق بين عالم الفن وعالم الواقع كان في ذلك القضاء عليهما كليهما . يقول فكتور هوجو معرفا المسرح : « ليس المسرح بلد الواقع ، ففيه اشجار من ورق مقوى ، وقصور من نسيج ، وسماء من اسمال ، وقطع ماس من الزجاج ، وذهب من صفائح ، وجواهر زائفة بالخضاب ، وخدود عليها بهرج الزينة ، وشمس تبرز من تحت الارض ، ولكنه بلد الحقيقة : ففيه قلوب انسانية على المشهد ، وقلوب انسانية خلف المسرح ، وقلوب انسانية امام العرض » .

والخطر الفني الحقيقي هو – فيما نرى – مجافاة المسرحية او القصة للغة الواقع في المضمون والموقف ، لا في لغة الأداء . فلا ضير أن يحاور صبي او عامي باللغة العربية – على الا يكون فيها تكلف او فيهقة – ولكن الضرر كل الضرر أن يجري الكاتب على لسان صبي او عامي آراء فلسفية او افكارا اجتماعية ، او صورا عميقة لا يبررها الواقع ، ولا تتصل بالموقف ، كما سبق أن بينا ذلك ، ومثلنا له .

على أنه لا ينبغي أن نغفل عن حقيقة اخرى لها خطورتها هنا ، وهي أن ايراد بعض الالفاظ العامية او الاجنبية في التراكيب الفصيحة لا ينال من اللغة الفصحى ، ولا يجعل منها لغة عامية او اجنبية . فالالفاظ المفردة لا تخلق اللغة و تميزها . ذلك ان خاصة اللغة تتمثل في تراكيبها ، وما يتصل بالتراكيب من دلالات وضعية او جمالية . وعلى حسب ذلك تصنف اللغات في علم اللغة العام . فالانجليزية – مثلا – لغة سكسونية ، وليست لاتينية ، على الرغم من أن أكثر الفاظها فرنسية او لاتينية الاصل . اللغة الفارسية لغة هندية اوروبية ، مع أن أكثر الفاظها عربية . وقد افادت لغتنا الفصحى من مفردات اللغات الاخرى في القديم ، وبخاصة الفارسية ، فأخذت عنها كثيرا من مفرداتها ، وادخلتها في تر كيبها ، فصارت المفردات معربة . وبعض هذه الالفاظ المعربة الاصل في القرآن الكريم .

وتغيب هذه الحقيقة عن دعاة اللغة الوسطى من نقادنا وكتابنا ، يقصدون اللغة التي تكتب على حسب الاملاء الفصيح بمفردات تتفق فيها العامية والعربية ، لينطقها من يشاء بالعامية او العربية . ولا بد لهم في هذه الحال من اغفال الدلالات الجمالية للتراكيب . ذلك أن تراكيب اللغة الفصيحة مرنة ، بسبب وجود الاعراب فيها ، شأنها في ذلك شأن اللاتينية . وفي هذه المرونة تتمثل أكثر الخصائص الجمالية ، وكثير من الدلالات الوضعية ، على حين فقدت العامية هذه المرونة باسقاط الاعراب ، فأصبح لكل لفظ من وضعه فى الجملة لا يتعداه ، شأنها في ذلك شأن الانجليزية والفرنسية بعامة . فمراعاة التوفيق بين العامية والفصحى في المفردات يقتضي مراعاة التركيب العامي ، لتستطاع قراءتها بالعربية والعامية على سواء . وينتج عن ذلك اضعاف اللغة العربية في اخص خصائصها ، دون اغناء للعامية في شيء . ومن اليسير تتبع الشواهد

الكثيرة على ذلك في الاعمال الادبية التي قصد أصحابها الى كتابتها بتلك اللغة الوسط (١) . وقد دلت التجربة العملية انها تقرأ بالعامية لا بالعربية .

وسبيلنا التي ندعو اليها من شأنها ان تفسح المجال الأرحب للقصة والمسرحية ، فلا تحرمهما ميدان الفصحى ، حتى يتاح لهما جمهور أكبر ، ويتسع مجالهما الفني ويعمق ، كي يؤديا رسالتهما الفنية والقومية ، كعهدنا بالقصص والمسرحيات في الآداب العالمية .

---

(١) من هؤلاء الاستاذ توفيق الحكيم ، ومن عباراته مثلا في مسرحية الصفقة : « لا بد امر على الاسماء كلها.. . وانا سبق نبهت عليكم اذا تخلف واحد عن الدفع، الصفقة تبطل... حصل وسبق قلت لنا .. » ، ولا تخفي ركاكة العبارات وعاميتها .

خاتمة البحث

وضح من مطافنا الطويل ، في ثنايا العصور ، كيف تعاون رجال الفكر في مختلف الآداب على اقامة هذا الصرح الشامخ من النقد ، فالتقت فيه التيارات الفكرية العالمية ، وتآزرت جميعها للنهوض بالآداب القومية ، منذ اقدم العصور حتى اليوم . ولم يكن النقد العربي في عصور نهضته قديما وحديثا بمعزل من هذه التيارات .

وقد رأينا افلاطون ــ في المواضع المختلفة التي درسنا فيها آراءه في هذا الكتاب ــ رائدا لتلميذه العبقري « ارسطو » في النقد الادبي ، في عالم المثل الذي فرضه في نظريته في المحاكاة ، وفي فلسفته في الجمال ، وفي غايته الاجتماعية الخلقية من الشعر وفي بيانه لأسس الخطابة الفنية ، وفي اشادته بالعاطفة ومذهبه في الالهام لدى الشعراء ... وقد تأثر افلاطون بأستاذه سقراط ، وتأثر كلاهما بالسوفسطائيين تأثرا عكسيا ، لانهما قاوما السوفسطائيين في مغالطتهم ، كما قاومها ارسطو ، على الرغم من انهم ــ ثلاثتهم ــ أفادوا من بحوث هؤلاء السوفسطائيين في اللغة والخطابة .

وانتهي الى ارسطو هذا الميراث الفكري ، فظهرت عبقريته ايما ظهور في استثماره وفي اتباعه له في بعض المواضع ومخالفته له في المواضع الاخرى ، فلم يعتد ، في نقده ، بالعالم الميتافيزيقي ، وقد فهم المحاكاة فهما جديدا سما فيه بمكانة الشعر ، وبين انه أعظم فلسفة من التاريخ في وظيفته الاجتماعية . وكانت نظريته في الصنعة مخالفة لدعوة استاذه « افلاطون » في الالهام ، فأوضح ــ في كتابه : « فن الشعر » ــ الأسس الفنية العامة للشعر الموضوعي في المسرحيات والملاحم ، وجعل وظيفتها الاجتماعية رهينة باتقان نواحيها الفنية . وكان له السبق في الكشف عن الوحدة العضوية في المسرحية والملحمة ، وعن أثر المضمون الاجتماعي في التطهير ، ثم ساق بعد ذلك نظراته الصائبة الدقيقة في الصياغة الفنية والاسلوب وقد اورد اكثر هذه النظرات في كتابه : الخطابة . الذي عرضنا خلاصة وافية له . وكان بذلك ابا للنقد الادبي المنهجي في العالم كله . كما كان أفلاطون الرائد الاول

لعلم الجمال وفلسفته كذلك . وقد بينا أن أوربا ـ حتى عصر النهضة ـ قد عرفت في نقدها االادبي كتاب الخطابة لأرسطو ، وتأثرت به ابلغ التأثر ، على حين ظل كتابه : « فن الشعر » مجهولا أو يكاد طول العصور الوسطى في أوربا ، فلم تعرفه تلك العصور الا من الترجمة العربية . ولهذا كان تأثير ارسطو في عصور أوربا الوسطى في النقد العربي متشابها بعض التشابه .

وقد ظهر من ثنايا دراستنا للنقد العربي أن أفلاطون قد أثر في الآراء الفلسفية التي ذكرها مؤرخو الحياة العاطفية من العرب كابن ابي داود صاحب كتاب « الزهرة » . ومن تأثروا به من المؤرخين الآخرين ـ ثم اثر أفلاطون كذلك في ادراك الجمال وفلسفته لدى كتاب الصوفية وشعرائهم . وفي القصص ذات القضايا الصوفية . كقصة « حي بن يقظان » . وهذه الاتجاهات الفلسفية الخطيرة في النقد الأدبي لم تحظ ـ بعد ـ بالعناية الكافية من دارسي النقد العربي . وقد أوجزنا فيها القول في حديثنا في الغزل العذري والصوفي . ثم في مكانة القصة في الأدب العربي قبل العصر الحديث .

وقد شرحنا ـ في قضايا النقد العامة ـ كيف عرف العرب ارسطو ، ثم كيف تأثروا به منذ ابن المعتز والجاحظ ، ورجعنا كثيرا من آراء نقادهم الى مصادرها منه ، مبينين مبلغ فهمهم اياه ، واسباب قصورهم في هذا الفهم ، وبخاصة في نظرياته العامة في الشعر . وفي الوحدة العضوية ، وفي التطهير والمحاكاة .

وقد وضح ـ من خلال دراستنا للنقد العربي ـ اصالة النقد العربي، وتأثره في الوقت نفسه بنقد افلاطون وأرسطو ، ثم نواحي قصوره مع ذلك عن نقد أرسطو ، ثم عن النقد الحديث .

وفي الحق حرص نقاد العرب كل الحرص على الافادة من جهد المعلم الاول في الادب وفلسفته منذ عرفوه ، كما حرصوا على الافادة كذلك من استاذه أفلاطون ، وافادوا منهما في النقد الادبي على نحو ما أفادوا منهما ومن فلاسفة اليونان عامة في الفلسفة الاسلامية .

وقد توافر لأسلافنا من رحابة الصدر وسعة الافق ما بـه رجعوا الى ما انتهى اليهم من المدنيات ، فعكفوا على دراسته ، وحاولوا النفوذ في أسراره، واحياء ما راوا نافعا فيه . وكان للنقد الادبي حظ كبير فيما قاموا به من جهد في هذا السبيل .

وقد شرحنا الاسباب التي من اجلها افاد نقاد العرب من كتاب الخطابة لارسطو اكثر مما افادوا من كتاب فن الشعر ، على نقيض ما افـاد النقـد العالمي الذي تاثر ابلغ تأثر بفن الشعر دون الخطابة .

وقد بذل نقاد العرب الاول جهدا كبيرا في دراستهـم للتعبير الادبـي وخصائصه الفنية ، في الكلمة ، والجملة ، والصورة الادبيـة ، مـع بيـان وجوه المحسنات البلاغية وبخاصة في التعبيرات المجازية . وكانـت اصالـة عبد القاهر الجرجاني اظهر من سواه في نظريته في «النظم» ، وقد مس فيها نواحي جمالية ، التقى فيها مع بعض علمـاء الجمـال في العصر الحـديث ، وانتبه الى دقائق في طبيعة اللغة وصلتها بالتفكـير ، وفي صلـة الصياغـة بالفكرة ، وفي قيمة المحسنات ، وصلتها بعلاقـات الألفـاظ في التركيـب ، وتآزر الجمل في بناء الصورة الادبية . وكان في كل ذلك فيلسوفا من فلاسفة النقد . وتجلت في فلسفته اصالته على الرغم من افادته من ارسطو عن فهم وبصيرة ، كما شرحنا في مواضع كثيرة من هذه الدراسة . ومن هذا الشرح يتضح ان عبد القاهر الجرجاني لا يقوم له نظير في نقدنا العربي القديم كله.

وقد بذل قدامة بن جعفر جهدا في دراسة الاجناس الادبيـة ، وقلده كثير من نقاد العرب ، وحاولوا في منهجهم ان ينظروا الـى العمـل الادبـي بوصفه كلا يستلزم ـ من حيث موضوعه وطبيعته ـ قواعد فنية خاصة به.

وظهر من دراستنا ان جهد قدامة ومن نحا نحوه كان ضئيـلا هزيـل القيمة اذا قسناه بنقد ارسطو في القديم ، على الرغم من تأثر قدامة به على قدر فهمه اياه ، وقد كان فهما قاصرا كما بينا في مواضعه من دراستنا .

وكان لقصور النقد العربي القديم ـ في فهم وحدة العمـل الادبـي ـ

آثار خطيرة : فهو السبب الاول ــ فيما نرى ــ في خلو هذا النقد من فلسفة ذات وحدة متكاملة، ومن مذاهب ادبية خاصة بطبيعة النتاج الادبي ومضمونه العام ووحدته وصلته بجمهور القراء واثره فيهم ، على نحو ما راينا في نظريات ارسطو وافلاطون ، ثم على نحو ما جرت عليه الآداب الغربية منذ عصر النهضة حتى اليوم ، كما شرحنا في الباب الثالث من هذا الكتاب .

وكان لهذه المذاهب والتيارات الفكرية اكبر الفضل في النهوض بتلك الآداب ، وفي الصلة بينها وبين الحركة الفكرية السائدة في العصر ومطالب الجمهور في ذلك العصر في وقت معا ، كما كشفنا عنه في دراستنا في النقد الحديث وفي بيان الاتجاهات العالمية في النقد بعد ارسطو .

وقعد ذلك بنقاد العرب القدامى عن نضج الوعي الفني في التجديد ، فدار مفهوم هذا التجديد ، عندهم ، حول مدرسة البديعيين وعموم الشعر، ثم محاذاة الأقدمين في القصائد كما فعل ابو نواس ومن لف لفه مثلا . وانصرف هم هؤلاء المجددين الى المعاني الجزئية يوازنون فيها بين القدامى والمحدثين ، ويتعصبون لهؤلاء او اولئك لصور جزئية ، ومعان مفردة ، ويتحملون احيانا في تصيد السرقات ، ويعقدون في دراستها تعقيدا ليست له فائدة يعتد بها في اصالة الكاتب او في التجديد الصحيح ، ولهذا اغفلوا في نقدهم اجناسا ادبية كان يمكن ان يكون لها خطر في التجديد والنهوض بالأدب ومسايرته حاجات المجتمع : مثل النقد القصصي ، والقصة على لسان الحيوان ، والمقامة .

ثم سيطر التقليد عليهم ، فكان جهد المحدثين في نظرهم اما تقليد الاقدمين أو محاذاتهم . وان الدارس ليلحظ فرق ما بين ارسطو وقدامة مثلا في هذه الناحية . فقد راينا كيف ادرك ارسطو طبيعة العمل الفني في جنسي المسرحية والملحمة ، ونقد ــ بناء على هذا الادراك ــ كبار شعراء اليونان ، كهوميروس وسوفوكليس ويوربيدس ... على حين يتخذ قدامة ــ ومن سار على نهجه من نقاد العرب ــ ما انتهى اليهم من شعر القدماء مثلا لقواعدهم العامة التي ساقوها في الأجناس الادبية التقليدية ، ولم يتعد نقدهم ــ في هذا الميدان ــ المعاني الجزئية ، وقد راينا كيف كانوا يخطئون

احيانا في فهمها وتقديرها ، ثم لم يبالوا في سبيل هذا التقليد باصالة الكاتب ، حتى صارت السرقة عند بعضهم فنا تلقن اصوله .

وتكاد ترجع مقاييس النقد ـ عند نقاد العرب بعامة ـ الى تقليد الاقدمين او محاذاتهم ، والى الرجوع الى العرف اللغوي في المعاني الجزئية، والى الذوق الادبي الذي يعوزه التجديد في كثير من الاحيان ، ثم الى الابداع والاغراب مما لا يبالون فيه بالموقف وحقيقته .

ولا نقصد بذلك ان نقلل من قيمة هذا النقد في حينه، فقيمتهتاريخية، اذ انه يشرح آراء الصفوة من قراء تلك العصور فيما ازدهر لديهم منادب، ويكشف عن النواحي الفنية المحضة في التعبير عن المعاني الجزئية . وقد خطا عبد القاهر خطوة كبيرة في هذه السبيل حين عرض للجمل وتآزرها في تكوين الصورة الادبية ، وكشف عن قيمة الجمال اللغوي في العلاقات بين الألفاظ .

على أنه ينبغي ان نذكر بأننا لا ننال بذلك من الادب العربي ، لاننا لا ندرس سوى النقد العربي وتاريخه وقيمته فيالنقد العالمي قديمهوحديثه، لا نريد سوى البحث فيما يكمله وينهض به ليساير النقد العالمي الحديث ، كما ذكرنا في مقدمتنا لهذه الدراسة ، وقد قلنا اننا لا ندرس هنا الادب العربي ، وقد اشرنا الى ان هذا الادب قد استجاب لكثير من مطالب المجتمع وحاجاته في مختلف العصور ، ثم ان النقد الحديث يكشف عن قيمة الادب العربي القديم ونفائسه خيرا مما نستطيع كشفه بالنقد القديم .

وقد بينا أن النقد العذري والنقد الفلسفي الصوفي قد سما فيهما نقاد العرب الى قيم انسانية ، ومعان فلسفية ، كانت صورة صادقة لأدب العرب العاطفي والفلسفي معا ، مما كشفناه وشرحنا اهميته ، ولم يفطن اليه المؤرخون للنقد العربي من قبل .

وقد اثر ارسطو وافلاطون كلاهما اثرا كبيرا في الآداب الاوربية منذ عصر النهضة . وقد رجع كتاب تلك الآداب ـ في عصر النهضة ـ الىنصوص الادب اليونانية ، وفهموا في ضوئها نقد ارسطو وافلاطون ، وكان هذا الفهم من أهم اسباب النهضة الاوربية وآدابها منذ القرن الخامس عشر .

وكانت هذه النهضة ، لحينها ، ثوره على ما ساد في العصور من قيم ونظم فنية واجتماعية . وما لبثت هذه الثورة ان أسفرت عن الاستقرار الكلاسيكي . وفي الكلاسيكية وضح تأثير ارسطو اكثر من تأثير افلاطون ، فكان ارسطو رائد الكلاسيكيين في قواعدهم الفنية واجناسهم الادبية ، عن فهم صحيح أو تأويل لنصوصه . وحين قامت الثورة الرومانتيكية تأثرت ابلغ تأثر بفلسفة افلاطون وبالفلسفة العاطفية عامة ، وضعف في عهدها تأثير ارسطو ، وهذا السبب في تشابه الادب الرومانتيكي مع ادب العرب العاطفي والادب الصوفي الاسلامي في مواضع كثيرة ، لتأثرهما كليهما بأفلاطون .

وفي الرومانتيكية ظهرت بذور المذاهب الادبية التي تلتها من واقعية ورمزية وسيريالية ووجودية وتعبيرية وما اليها من مدارس النقد الحديثة التي تحدثنا فيها جميعا ، وكذا مذاهب جماعة الفن للفن .

ومنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر تأثر الادب العربي الحديث بهذه المذاهب جميعا وبما اثمرته من ادب وقد اتيح لنا ان نبين كيف تأثرنا في الادب القصصي بالكلاسيكية اولا ، ثم بالرومانتيكية في ثورتها العاطفية والميتافيزيقية ، ثم بدانا نتأثر بالواقعية والواقعية الاشتراكية .

واما في النقد ، فقد بدانا نتأثر بهذه الاتجاهات وما تشعب عنها منذ اوائل هذا القرن . وقد راينا كيف اتسعت نظرة النقاد عندنا في فهم وحدة العمل الادبي . ثم راينا الاتجاهات والآراء الفنية الكثيرة التي سرت الى نقدنا للأدب القصصي ، وكيف نضج وعي النقاد في ادراكها وفي هداية الكتاب على ضوئها ، ورأينا كذلك مبلغ تأثرنا بالرمزية في الايحاء والصياغة الفنية في الشعر . وكان من ثمرة ذلك ان نهض الادب الموضوعي – ادب القصص والمسرحيات – فأخذ يقوم – عن وعي – بدوره النفسي والاجتماعي، متمشيا في نواحيه الفنية مع احدث الاتجاهات العالمية . وكذلك نهض الشعر ، ففهم النقاد ، كما فهم الشعراء ، معنى التجربة الشعرية ، ووحدة القصيدة العضوية ، وحاولوا التعمق في سبر الاغوار النفسية ، وقضوا بذلك على شعر المناسبات او كادوا . وقد عنينا بشرح الاتجاهات الحديثة والمذاهب الادبية والتيارات الفنية العالمية في القصة والمسرحية ، مع بيان مكانة ادبنا العربي من هذه الاتجاهات ومبلغ افادته منها .

وقد تعرض نقاد العرب ـ كما تعرض النقاد العالميون ـ لمسائل مشتركة في النقد الجمالي العام وفي نقد الصياغة الفنية . وقد عقبنا على هذه الآراء . ويضيق مقام هذه الخاتمة عن سردها جميعا ، ونكتفي بالاشارة اليها الا اننا نخص منها هنا مسألتين : صدق الكاتب ، واللفظ والمعنى او المضمون والشكل .

وفي النقد العربي القديم سار اكثر نقاد العرب على اعفاء الشاعر من الصدق ، يقصدون بذلك قصر كفايته ومقياس براعته على قدرته على الصياغة : لا يحفلون في ذلك بالتجربة الادبية . ولم تكن لهم من وراء ذلك فلسفة خاصة ، ولكنها نواحي الصياغة وما يخص ما سموه : الابداع والاغراب . وخالفهم في ذلك نقاد الادب العالميون من محدثين وقدماء كما خالفهم نقادنا المحدثون .

وموجز ما يستنتج مما قلناه في الصدق ، في غير موضع ، ان صدق الكاتب ـ قاصا كان او شاعرا ـ غير الصدق في معناه الخلقي المعروف . وهو حكاية الواقع كما وقع . فالكاتب والشاعر لا بد لهما في الفن من الاختيار بين الاحداث في القصص والمسرحيات ، وبين الخواطر في التجربة الشعرية . فالقاص ـ حتى لو كان موضوع قصته او مسرحيته تاريخيا ـ لا يحكي ما حدث كما حدث ، بل لا بد له من التبرير والاقناع والاقتصار على النواحي العامة غير الفردية المحضة ، بحيث يحكي ما يمكن أن يقع لا ما وقع ؛ وبحيث يؤيد قضيته من وراء ذلك ، وهذه القضية هي مدار ابحاثه ودعوته . والشاعر كذلك لا ينقل في تجربته المعاني الفردية المحضة. وذلك أن الكاتب والشاعر كلاهما لا يكتب لنفسه ، اذ لا عزلة في الفن في هذا الكتاب ، حتى لدى من كانوا يزعمون انهم في « برجهم العاجي » . فاذا لجأ كاتب الى البرج بخواطر فردية محضة ، مثل « جان جاك روسو » مثلا ، فان هذه النزعة عنده تستند الى وعي اجتماعي خاص ، وثورة على تقاليد يريد أن يمحوها بهذه الاعترافات . فهي أسرار فردية ولكنها ثورية اجتماعية في عاقبة أمرها ثم ان صدق الكاتب يتجلى في تصويره لما حوله تصويرا انسانيا عاما على نحو ما سبق ، فالتجربة ـ في جوهرها ـ صورة لفكر الكاتب ومثله ، لا لواقعة . على ان صدق الكاتب يستلزم أصالته في التعبير ، وهذه ناحية فنية محضة ، فلو ان كاتبا أو شاعرا عبر عما في نفسه ، ولكن من خلال صور تقليدية وتعبيرات مأثورة ، لما كان ذلك مرآة لصدقه وتجربته

من الناحية العيب ، فالمراد من الكاتب والشاعر تصوير حقيقة اصيلة ، لا تتفق في نواحيها الفنية مع صور اخرى . وهذه ناحية جمالية تستلزم القدرة الفنيـة .

والصدق الفني بعد ذلك يستلزم ايمانا بالتجربة في معانيها الانسانية ، كما يراها الكاتب . وهو يلتقي ، في هذا المعنى ، مع الصدق الخلقي غير التقليدي ، ولكن صدق الفنان جوهري لتقدم الفن نفسه اولا . وهذا هو القاسم المشترك بين نقاد الادب المحدثين جميعا ، كما ظهر ذلك من ثنايا دراستنا لهذه القضية في هذا الكتاب .

وقد رأينا كيف يلتقي الوعي الجمالي مع الوعي الخلقي في مواطن كثيرة . حتى عند دعاة الفن للفن ، في دراستنا للقيم الجمالية العامة وصداها في الفن وفي الأثر الادبي ، على أن تجربة الشاعر في جوهرها ذاتية ، اي غير موضوعية . فهو يحتفظ فيها بحرية تجاه الحقائق الاجتماعية والقيم الخلقية السائدة ، وغايته سبر الأغوار النفسية بوسائل الايحاء الفنية ، على حين يعتمد الصدق ــ في المسرحية والقصة ــ على الموضوعية ، وهذه تستلزم التبرير والاقناع من الناحية الفنية . ونتيجة لذلك لا بد من تصوير الوعي الفردي في ظل الوعي الاجتماعي . ولذلك اختلفت نظريات المذاهب الحديثة الكبرى في التزام الشاعر . فراى ضرورة هذا الالتزام الواقعيون الاشتراكيون ، وخالفهم الوجوديون ، على حين اتفقوا معا على التزام القاص ، كما شرحنا في الفصل الثاني من الباب الثالث .

ولهذا اصبحت القصة الحديثة مجالا لجهود ذهني اجتماعي ، مصور في القالب النفسي الذي بينا خصائصه وصارت القصة المسفة ــ التي تمثل الوعي الفردي المعزول ــ مريبة في الآداب العالمية جميعا (١) .

وقد شرحنا صلات العمل الفني بالمجتمع ، والتأثر المتبادل بين النواحي الفنية والحالات الاجتماعية . وبينا ان للمضمون الفني دلالة اجتماعية من نوع ما ، حتى عند دعاة الفن للفن .

على ان الاتجاه العام في النقد الحديث يرمى الى الزام الكاتب القصصي ،

---

(١) انظر ايضا :
H. Peyre : The Contemporary French Novel., p. 2-3.

أو الزام الكاتب والشاعر على سواء ، في معنى الالزام الذي وضحناه في ثنايا هذه الدراسة .

فقيمة الصور الادبية وجمالها في ان تحيا مدلولاتها . وليست قيمتها في التسلي ، او في ان تظل طافية في رؤوس اصحابها .

ولا معنى لقيم جمالية اذا لم يظهر من ورائها التزام اجتماعي او خلقي او ميتافيزيقي في صورة من الصور تهدف الى المشاركة في قضايا الانسان ومشكلاته . واصبحت القضية الانسانية التي تشغل جل النقاد والكتاب العالميين هي : كيف يتم الوئام بين الانسان وفكره ، فقد اتسعت الهوة بين التقدم العلمي وتخلف الوعي الانساني ، بين الخلق والحياة . بين السيطرة على العالم وبؤس الانسان فيه . فكان صراع اصطحب بأزمة في القيم الانسانية . ومن اجله ساور هؤلاء من « القلق » ما لم يساور أسلافهم . حتى صار هذا « القلق » محور اكثر النتاج الادبي والفلسفي ، يتساءل فيه حملة الأقلام ـ في صدق ـ عما اذا كان من المستطاع أن تصير الارض طيبة المقام بجهد الانسانية وارادة الانسان .

وانصرف بعض هؤلاء الى تصوير مثل ، منشودة في حنو ايجابي . ولكن شغل اكثرهم بتصوير ما يروعهم من شر عميق الاصول ، لا يقصدون بذلك سوى تحديد معنى الانسانية بالقضاء على هذا الشر عن طريق تصويره، وهذه الناحية السلبية لا بد ان تسبق الايجابية . وعلى ما في نفوسهم من مرارة القلق ، ما زال جلهم على يقين من ثمرة هذا الجهد في بناء انسانية للمستقبل مثلا ، يقول البير كامي : « كلا ، ليست السلبية والحمق كل شيء ، ولكن يجب أولا أن نصور السلبية والحمق ، اذ قد التقى بهما جيلنا اولا » . وذلك كي يسيطر المرء على ما في عالمه من حمق ، ليكتسب هذا العالم معنى ظل القيم الانسانية والتاريخية .

فلم تعد دعوة النقاد محصورة في حكاية الواقع ، ولكن في حشد امكانيات الانسان توقعا لفجر عهد تسوده نزعة انسانية جديدة .

والى دعم هذه الغايات الانسانية في ادبنا ، وبنائها على وعي نقدي يساير احدث الاتجاهات العالمية ، قصدنا ببحوثنا في هذا الكتاب .

---

(١) انظر :

Pierre De Boisdeffre : Métamorphose de la Littérature, Paris, 1950, p 372.

١ ــ فهرس اهــم المراجــع

(١)

راينا ، للايجاز ، ان نقتصر على ذكر أهم المراجع ، وأن نحذف المراجع التي أوردناها لمجرد الاستشهاد بالنصوص الادبية ، لكثرتها، اكتفاء بذكرها في هوامش صفحاتها . على اننا ذكرنا ــ في فهرس المعارف بعــد ــ اسمــاء القصص والمسرحيات التي استشهدنا بها وأوجزنا فكرتهــا في ثنايا هــذه الدراسة .

(ا) المراجــع العربيــة

ابراهيم انيس (دكتور) : « موسيقى الشعر » ، القاهرة ١٩٥٢ م .

ابراهيم ناجي : « ديوان » ، مطبعة التعاون ، القاهرة (بدون تاريخ).

ابن ابي الاصبع : « تحرير التحبير » ، رجعنا الى مخطوطــة مصــورة بالجامعة العربية .

ابن الأثير : (ضياء الدين ابو الفتح نصر الله محمــد بن عبد الكريــم المعروف بابن الأثير) : « المثل السـائر » ، القاهرة ١٣١٢ هـ .

ابن الأثير (ابو الحسن علي ابي الكرم محمد بن عبد الكريم بن عبــد الواحد الشيباني) : « الكامل » ، القاهرة ١٢٩٠ هـ .

ابن جني (ابو الفتح عثمان) : « الخصائص » ، مطبعة الهلال ١٣٣١ هـ ــ ١٩١٣ م .

ابن حزم (ابو محمد علي بن احمد سعيد) : « طــوق الحمامــة » ، طبعة القاهرة ١٣٦٩ هـ .

ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون المغربي) : « المقدمة » ، المطبعة البهية القاهرة .

ابن رشيق القيرواني (ابو علي الحسن) : « العمــدة » ، القاهــرة ١٣٤٤ ــ ١٩٢٥ م .

ابن سنان الخفاجي (عبد الله محمد بن سعيد) : « سر الفصاحة » ، القاهرة ١٣٥٠ هـ ــ ١٩٣٢ م .

ابن سينا (ابو علي الحسين بن عبد الله) : « رسالة حي بن يقظان »، لندن ١٨٨٩ م .

ابن طباطبا (محمد بن احمد) : « عيار الشعر » ، القاهرة ١٩٥٦ م .
ابن عبد ربه (شهاب الدين احمد) : « العقد الفريد » ، المطبعة الشرقية ، القاهرة ١٣٠٥ هـ .
ابن العربي (محي الدين) : « ذخائر الاعلاق شرح ترجمان الاشواق » طبعة بيروت ، ١٣١٢ هـ .
ابن قتيبة الدينوري (عبد الله بن مسلم) : « أدب الكاتب » ، القاهرة ١٩١٣ م .
ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم) : « الشعر والشعراء » ، القاهرة ١٣٢٧ هـ .
ابن النديم (محمد بن اسحق النديم المعروف بأبي الفرج بن ابي يعقوب الوراق) ، « الفهرست » ، ليبزج ١٨٧١ م .
ابن قيم الجوزية (ابو عبد الله محمد بن ابي بكر) : « روضة المحبين» طبعة دمشق ١٩٤١ م .
ابن ابي داوود الأصفهاني (أبو بكر محمد بن سليمان) : « الزهرة »، طبعة بيروت ١٩٣٢ م .
ابن طفيل (ابو جعفر) : « رسالة حي بن يقظان » ، القاهرة ١٣٤٠ هـ.
ابو تمام (حبيب بن اوس الطائي) : « ديوان الحماسة » ، القاهرة ١٩٢٥ م .
ابو حيان التوحيدي : «المقايسات» ، تحقيق وشرح حسن السندوبي، طبعة القاهرة ١٣٤٧ هـ ــ ١٩٢٩ م .
ابو العلاء المعري : « شروح سقط الزند » ، القاهرة ١٩٤٦ م .
ابو العلاء المعري : « لزوم ما لا يلزم » ، القاهرة ١٩١٥ م .
ابو العلاء المعري : « رسالة الغفران » ، شرح وايجاز الاستاذ كامل كيلاني (بدون تاريخ) .
ابو علي القالي : « الامالي وذيل الامالي والنوادر » ، طبعة دار الكتب المصرية ، ١٣٤٤ هـ ــ ١٩٢٦ م .
ابو الفرج الاصبهاني : « الاغاني » ، طبعة دار الكتب المصرية وطبعة بولاق .
ابو هلال العسكري : « كتاب الصناعتين » ، القاهرة ١٣٢٠ هـ .
اخوان الصفاء : « رسائل اخوان الصفاء وخلان الوفاء » ، طبعة القاهرة ١٣٢٧ هـ ــ ١٩٢٨ م .
أرسطو طاليس : « فن الشعر » مع الترجمة العربية القديمة وشروح

الفارابي .. ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه الدكتور عبد الرحمن بدوي ، طبعة القاهرة ١٩٥٣ م .
افلاطون : « ايون » ، او عن الالياذة . ترجمة الدكتور محمد صقر خفاجه والدكتورة سهير القلماوي ، القاهرة ١٩٥٦ م .
الآمدي (ابو القاسم الحسن بن بشر) : « الموازنة بين ابي تمام والبحتري » ، القاهرة ١٩٤٤ م .
امرؤ القيس : « شرح ديوان امرىء القيس » ، القاهرة ١٣٠٨ هـ .
ايليا ابو ماضي : « الجداول » ، نيويورك ١٩٢٧ .
البحتري (ابو عبيدة الوليد بن عبيد بن يحيى) : « ديوان » . القاهرة ١٣٢٩ هـ ـ ١٩١١ م .
ثعلب (احمد يحيى) : « قواعد الشعر » ، القاهرة ١٩٤٨ م .
الجاحظ (ابو عثمان عمرو بن بحر) : « البيان والتبيين » ، تحقيق وشرح الاستاذ عبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٦٧ ـ ١٣٧٩ هـ ـ ١٩٤٨ ـ ١٩٥٠ م ، وكذلك الطبعة الاخرى تحقيق وشرح السندوبي ١٣٥١ هـ ـ ١٩٣٢ م .
الجاحظ : « الحيوان » تحقيق وشرح الاستاذ عبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٥٦ ـ ١٣٦٦ هـ ـ ١٩٣٨ ـ ١٩٤٧ م .
الجرجاني (علي بن عبد العزيز) : « الوساطة » القاهرة ١٩٤٥ م .
الجمحي (محمد بن سلام) : « طبقات الشعراء » ، القاهرة ١٩١٣ م.
الحريري (القاسم بن علي بن محمد) : مقامات الحريري ، طبعة باريس ١٨٨٢ م .
زكي مبارك : « النثر الفني في القرن الرابع » ، القاهرة ١٣٥٢ هـ ـ ١٩٣٤ م .
زهير بن ابي سلمى : « شرح ديوان زهير » ، طبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٤ م .
سارتر (جان بول) : « ما الادب ؟ » ، ترجمة الدكتور محمد غنيمي هلال ، القاهرة ١٩٦١ م .
سليمان البستاني : « مقدمة ترجمة الالياذة » ، مطبعة الهلال ، سنة ١٩٠٤ م .
السيد المرتضى ابو القاسم علي بن الطاهر ابو احمد الحسين المزني : « الامالي » ، القاهرة ١٣٢٥ هـ ـ ١٩٠٧ م .
الصولي (ابو بكر محمد بن يحيى) : « ادب الكتاب » ، القاهرة ١٩٢٢ م .

طه أحمد ابراهيم : « تاريخ النقد الادبي عند العرب من العصر الجاهلي الى القرن الرابع » . مطبعة التاليف والترجمة والنشر ١٩٣٧ م .

طه حسين (الدكتور) : « حديث الاربعاء » طبعة القاهرة ١٣٥٦ هـ ـ ١٩٣٧ م .

العقاد (الاستاذ عباس محمود) : « ديوان العقاد » . اربعة أجزاء .

عبد الرزاق حميدة (الدكتور) : « قصص الحيوان في الادب العربي » القاهرة ١٩٥١ م .

علي بن عبد العزيز الجرجاني : « الوساطة بين المتنبي وخصومه » . القاهرة ١٩٤٥ م .

عبد القاهر الجرجاني : « أسرار البلاغة » . طبعة رشيد رضا . القاهرة ١٣٥٨ هـ ـ ١٩٣٩ م .

عبد القاهر الجرجاني : « دلائل الاعجاز » . طبعة المنار ١٣٣١ هـ .

الدكتور عز الدين اسماعيل : « الأسس الجمالية في النقد العربي » : عرض وتفسير ومقارنة ، القاهرة ١٩٥٥ م .

الاستاذ عمر الدسوقي : « في الأدب الحديث » ، ج ٢ ، القاهرة ١٩٥٤ م .

قدامة بن جعفر (ابو الفرج) : « نقد النثر » (المنسوب اليه) : القاهرة ١٩٣٨ م .

قدامة بن جعفر : « نقد الشعر » . القاهرة ١٩٣٤ .

قدامة بن جعفر : « جواهر الألفاظ » ، القاهرة ١٣٥٠ هـ ـ ١٩٣٢ م .

القلقشندي (ابو العباس احمد) : « صبح الأعشى » ، القاهرة ١٣٣١ ـ ١٣٣٨ هـ ـ ١٩١٣ ـ ١٩١٩ م .

المبرد (ابو العباس محمد يزيد) : « الكامل في اللغة والأدب » ، القاهرة ١٩٣٦ م .

المتنبي (ابو الطيب) : « ديوان ، شرح وتحقيق ابي البقاء العكبري » ، طبعة القاهرة ١٩٣٦ .

المرزباني (ابو عبيدة الله بن محمد بن عمران) : « الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء » ، القاهرة ١٩٣٢ .

المرزوقي (ابو علي احمد بن محمد بن الحسن) : « شرح ديوان الحماسة » ، نشره احمد امين وعبد السلام هارون ، القاهرة ١٣٧١ هـ ـ ١٩٥١ م .

« مجلة ابولو » ، السنة الاولى ، ١٩٣٢ .
« مجلة الكتاب » ، عدد أكتوبر ١٩٤٧ .
الاستاذ محمد خلف الله : « من الوجهة النفسية في دراسة الادب ونقده » ، القاهرة ١٣٦٦ هـ — ١٩٤٧ م .
محمد غنيمي هلال : « الادب المقارن » ، القاهرة ١٩٥٣ م .
محمد غنيمي هلال : « الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية » ، الطبعة الثانية ، القاهرة ١٩٦٠ م .
محمد غنيمي هلال : « الرومانتيكية » ، نشأتها، فلسفتها، قضاياها، آثارها ، القاهرة ١٩٥٦ م.
الدكتور محمد مندور : «محاضرات عن خليل مطران»، القاهرة ١٩٥٤ م.
الدكتور محمد مندور : «الشعر المصري بعد شوقي» ، القاهرة ١٩٥٥ م.
الدكتور محمد مندور : « محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي » ، الحلقة الثانية ١٩٥٧ م .
الدكتور محمد مندور : « نماذج بشرية » ، القاهرة ١٩٥٦ م .
الدكتور محمد مندور : « مسرحيات شوقي » ، القاهرة ١٩٥٦ م .
الدكتور محمد يوسف نجم : « فن القصة » ، بيروت ١٩٥٥ م .
الدكتور محمود حامد شوكت : « الفن القصصي في الأدب المصري الحديث » ، القاهرة ١٩٥٦ م .
الاستاذان محمود امين العالم وعبد العظيم انيس : « في الثقافة المصرية » القاهرة ١٩٥٥ م .
محمود بن سليمان الحلبي : « حسن التوسل الى صناعة الترسل » ، القاهرة ١٩١٥ م .
الاستاذ محمود تيمور : « فن القصص»، القاهرة ١٣٦٢ هـ—١٩٤٥ م.
المسعودي (ابو الحسن علي بن الحسين بن علي) : « مروج الذهب»، طبعة القاهرة ١٣٤٦ هـ وطبعة باريس ١٨٧١ م .
المقري (احمد المقري المغربي) : « نفح الطيب » ، المطبعة الازهرية ١٣٠٢ هـ .
ميخائيل نعيمه : « همس الجفون » ، بيروت — لبنان ١٩٥١ م .
ميخائيل نعيمه : « الغربال » ، القاهرة — بيروت ١٩٥١ م .
الهمذاني : « بديع الزمان » : المقامات ، القاهرة ١٣٤٢ هـ — ١٩٢٣ م.
يحيى بن حمزة العلوي : « الطراز » ، طبعة القاهرة ١٩١٤ م .

اهم المراجع الافرنجية

Alain : Propos de Littérature, Paris 1934.

Albéres (R. M.) : Bilan Littéraire du XXe Siècle, Paris 1956.

Alquié (F.) : La Philosophie du Surréalisme, Paris, 1953.

André le Bréton : Le Roman Français au XVIIIe Siècle, Paris éd. Boivin (sans date).

Angel Gonzâles Palencia : Historia de la Littératura Arâbigo-Espanola, Madrid 1945.

Aristotle : Rhetorica, Oxford, Works of Aristotle, Vol. XI, trans. by W. Rhys Roberts.

Aristote : Traité de la Génération des Animaux, trad. en franç. par Barthélémy Saint-Hilaire. Paris 1887.

Aristote : Poétique, éd. des Belles-Lettres, texte établi et traduit par J. Bardy. Paris 1932.

Aristotle : Nuchomachean Ethics, Oxford 1955.

Aristote : Rhétorique, éd. des Belles-Lettres, texte établi et traduit par Frédéric Dufour. Paris 1932-1938.

— Works of Aristotle, Oxford I-XI, W. Rhys, Roberts.

Aron, Raymond : Introduction à la Philosophie de l'Histoire, Paris 1948.

August Cornu: Essai de Critique Marxiste, Paris 1951.

Austin Warren and René Wellek : Theory of Literature, London 1955.

Baldensperger (F) : La Littérature, Création, Succès, Durée. Paris 1934.

Baudelaire : Oeuvres, éd. de la Pléiade, Paris 1951.

Bayard (Jean-Pierre) : Histoire des Légendes, Paris 1955.

Benda (Julien) : Du Style d'Idées, Réflexions sur la Pensée, sa Nature, ses Réalisations, sa Valeur Morale, Paris 1948.

Bentley (Eric) : Playright as thinker, New York 1955.

Boileau : Art Poétique (Oeuvres complètes), Paris 1942.

Bonnet (H.) : Roman et Poésie : Essai sur l'Esthétique des Genres, Paris 1951.

Boris Meilakh : Lénine et le Problème de la Littérature Russe, Paris 1956.

Bradley (A.C.) : Oxford Lecture on Poetry, London 1950.

Braunschwig : La Littérature Française Contemporaine Etudiée dans le Texte, Paris 1949.

R. Bray : La Formation de la Doctrine Classique en France, Paris 1931.

Brehier (Emile) : Transformation de la Philosophie Française, Paris 1950.

Bréhier (Emile) : Histoire de la Philosophie, Paris, 1947-48.

Brémond (Henri) : La Poésie Pure, Paris 1926.

Breton (A.) : Manifeste du Surréalisme, Paris, 1924.

Brice Parain : Recherches sur la Nature et la Fonction du Langage, Paris 1942.

Carloni (J.) et Fillou (J. C.) : La critique littéraire, Paris 1955.

Cazamian (Louis) : Le Roman Social en Angleterre, Vol. 1-2, Paris 1934.

Cazamian (Louis) : Poésie et Symbolisme, L'Exemple Anglais, Lausanne, 1947.

Chamard (H.) : Histoire de la Pléïade, Paris 1939-1944 (4 Vol.)

50 Années de Découvertes, Bilan 1900-1950, textes recueillis par Anne et André Lejard.

Clouard (H.) : Histoire de la Littérature Française du Symbolisme à nos jours, v. 1, 2, Paris 1949-1950.

Claude-Edmond Magny : L'Age du Roman Américain, Paris 1948.

Crane (R. S.) : Critics and Criticism, Ancient and Modern, Chicago, 1952.

Croce (Benedetto) : Esthétique comme science de l'Expression et Linguistique Générale, traduit par Henry Bigot, Paris 1904

Croce (Benedetto) : La Poésie, Introduction à la Critique et à l'Histoire de la Poésie et de la Littérature, Paris 1951.

Denis de Rougement : L'Amour et l'Occident, Paris 1939.

Diccionario de Literatura Espanola, Madrid 1949.

Diderot : Oeuvres, éd. de la Pléïade, Paris, 1946.

Duplessis : (Yves) : Le Surréalisme, Paris 1958.

Eliot (T.S.) : Essais Choisis, traduit de l'anglais par Henri Fluchère, Paris 1950.

Eliot (T. S.) : the sacred wood, 1928.

Eliot (T. S.) : Essays, Ancient and Modern, London, 1936.

Emile Rideau : Introduction à la Pensée de Paul Valéry, Paris 1944.

Fontaine (Revue française), octobre 1947.

Forster (E. M.) : Aspects of the Novel, London 1949.

Gabriel Marcel : L'Heure Théâtrale, Paris 1959.

Gaëtan Picon: Panorama de la Nouvelle Littérature Française, Paris 1949.

Gerald (F.) : Aristotle's Poetics, the Argument, Cambridge, 1957.

— Panorama des Idées Contemporaines, Paris 1957.

Gide (André) : Dostoïevsky, Paris 1947.

Goodman (P.) : The Structure of Literature, Chicago 1954.

Gray (Ronald) : Brecht, London 1961.

Green (F. C.) : French Novelist, Manners and Ideas, Vol. I, London 1928.

Guiraud (P.) : La Stylistique, Paris 1954.

Harvey (Paul) : The Oxford Companion to Classical Literature, Oxford 1937.

Hazard (Paul) : Don Quichotte, Paris 1949.

Heffner, Selden, Sellman : Modern Theatre Practice, London 1961.

Hegel (G. Wilhelm Friedrich) : Esthétique, Paris 1944.

Henry James : The Art of Fiction, New York, 1941.

Hofmann (M.) : Histoire de la Littérature Russe, Paris 1934.

Horace (Quintus Horatius Flaecus) : On the Art of Poetry, Latin text, with English Prose Translation, London 1928.

Ibin Sina (Abou Ali al-Hossîn b. Abdallah b. Sîna ou d'vieenne) ; Traité Mystique, IVe Fascicule, Traité sur le Destin, Texte arabe accompagné de l'explication en Françias, par M. A. F. Mehren, Leyde, 1899.

Inostransev : Iranian Influence on Moslem Literature, translated by Narimann, Bombay 1918.

Jacques Robichez : Le Symbolisme au Théâtre, Paris 1957.

Jeanson (Francis) : Sartre par lui-même, Paris 1958.

John Laird : The Idee of Value, Cambridge 1929.

Juan Hurrado y J. de la Serna y Angel Gonzàlez-Palencia, Historia de la Literatura Espanola, Madrid 1949.

Katharine Gilbert : A History of Esthetics, Bloomington, Indiana University Press, 1953.

Kitto (H.D.F.) : Form and Meaning of Drama, London 1959.

Laffont-Bompiani : Dictionnaire des Oeuvres, Paris 1952-1954. (4 Vol.)

Lalo (Charles) : L'Art pres de la Vie, Paris 1946.

Lalo (Charles) : L'Art loin de la Vie, Paris 1939.

Lalo (Charles) : L'Expression de la Vie dans l'Art, Paris 1933.

Lalo (Charles) : Nations d'Esthétique, Paris 1948.

Lalo (Charles) : L'Art et la Morale, Paris 1936.

Lanson (G.) : Corneille, Paris, 1922.

Lanson : Esquisse d'une Histoire de la Tragédie Française, Paris 1954.

Le Haire : Essai sur le Mythe de Psyché (thèse),, Paris, éd. Boivin.

Lefebvre (H.) : Contribution à l'Esthétique, Paris 1953.

Lewis (C.S.) : A Preface to Paradise Lost, London 1942.

Ludwig Lewisohn : Psychologie de la Littérature Américaine, Paris 1934.

Madame de Staël : Del'Allemagne, Paris, 1815.

Martino (P.) : Parnasse et Symbolisme, Paris 1938.

Marx (K) et F. Engels : Sur la Littérature et l'Art, Paris 1954.

Matthew Arnold : Poetical Works, Oxford 1935.

Maurice (Granston) : Sartre, London 1962.

Maurice Schône : Vie et Mort des Mots, Paris 1951

Mauriac (François) : Le Roman, Paris 1928.
(Le Romancier et ses Personnages, Paris 1952.

Maurois (André) : A la recherche de Marcel Proust, Paris 1949.

Muir (Edwin) : The Structure of the Novel, London 1954.

Navarre (Octave) : Le Théâtre Grec, l'Edifice, l'Organisation Matérielle, Paris 1925.

Nicoll (Allardice) : World Drama, London 1954.

Pamphilet (A.) : Jeux et Sapience du Moyen âge, Paris 1941.

Pascal : Pensées, Paris 1925.

Paulban (Jean) : Petite Préface à Toute Critique, Paris 1951.
— Clef de la Poésie, Paris 1945.

Peyre (H.) : Contemporary French Novel, New York 1955.

Pierre de Boisdeffre : Histoire Vivante de la Littérature d'Aujourd'hui, Paris 1960.

Pierre Mille : Le Roman Français, Paris 1930.

Plato : Works, 1 : Apoloy and Phaedrus, London 1923, VII ; Menexenus 1929.

Platon : Oeuvres Complètes, éd. des Belles-Lettres, tome V: Ion, trad. par Louis Méridiet, Paris 1931; tome VI-VIII.
La République, par E. Chambry ; Phédon, Phèdre, 1932-36.

Platon : Le Banquet ou de l'Amour, trad. par M. Meunier, Paris 1920.

Plékhanov (E.G.) : L'Art et la Vie Sociale, Paris 1940.

Poe (E.A.) : Complete Tales and Poems, Randon House, U.S.A., 1938.

— Trois Manifestes, rad. par R. Lalou, Paris 1946.
Revez (G.) : Origine et Préhistoire du Langage. Trad. de l'allemand par L. Homburger, Paris 1950.
Richards (I.A.) : Principles of Literary Criticism, London, 1946.
— The Meaning of Meaning, London, 1949.
— Practical Criticism, London 1948.
Russel (Bertrand) : History of Western Philosophy, London 1948.
Sainsbury : A History of Criticism and Literary Taste in Europe, Vol. I, London, 1922.
Sartre (J. P.) : Situations, I, II, III, Paris, 1947-1949.
— L'Etre et le Néant, Paris 1943.
— Baudelaire, Paris 1947.
— L'Imaginaire, Paris 1949.
Souriau (Etienne) : La Correspondance des Arts, Paris 1947,
— Les Deux Cent Mille Situations Dramatiques, Paris 1950.
Spender (Stephen) : The Making of a Poem, London 1955.
Stendhal : De l'Amour, Paris 1938.
Suberville (Jean) : Théorie de l'Art et des Genres Littéraires, Paris 1948.
Thomas Narcejac : Esthétique du Roman Policier, Paris 1943.
Thibaudet (A.) : Physiologie de la Critique, Paris 1948.
Tolstoï (Comte Léon) : Qu'Est-ce que l'Art, Paris 1903.
Valéry (Paul) : Introduction à la Poétique, Paris 1938.
— Variété I-IV, Paris 1934-38.
— Pièces sur l'Art, Paris 1934.
Van Tieghem (Ph.) : Petite Histoire des Grandes Doctrines Littéraires en France, Paris 1950.
Vincent (Francis) : Les Parnassiens, Paris.

Watt (F. W.) : Steinbeck, Edinburg and London, 1962.

Werner Jaeger : Aristotle, Fundamentals of the History of his Development, Oxford 1948.

Zola (Emile) : Le Roman Expérimenal, Paris 1928.

— Les Romanciers Naturalisés, Paris 1914.

— Le Naturalisme au Théâtre, Paris 1905.

الفهرس

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الفصل الرابع

الفصل الخامس

الفصل السادس

الباب الثالث

الفصل الاول

الفصل الثاني

الفصل الثالث

الفصل الرابع